Stussi - introduzione agli studi di filologia italiana

Filologia della letteratura italiana (Università degli Studi di Catania)

Scansiona per aprire su Studocu

Studocu non è sponsorizzato o supportato da nessuna università o ateneo.
Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

INTRODUZIONE AGLI STUDI DI FILOLOGIA ITALIANA – A. STUSSI

Non è semplice trovare un'unica e sintetica definizione della filologia, estesa a tutte le lingue e le letterature.

De Felice-Duro, dizionario: ***"Scienza e disciplina intesa a indagare e definire una cultura e una civiltà letteraria, antica o moderna, attraverso lo studio dei testi letterari e dei documenti di lingua, ricostruendoli nella loro forma originale e individuandone gli aspetti e i caratteri linguistici e culturali"***

- Scienza e disciplina non sono sinonimi: la filologia è una vera e propria scienza, non una branca del sapere

- Importanza di ricostruire una civiltà: già presente presso i Romantici tedeschi (Athenaeum).
Per costoro (spec. **Schlegel**) la filologia si definisce anzitutto come ARTE. Pertanto **la corretta lettura di un testo è il primo ed essenziale atto filologico**, come lo è il tradurre. Si tratta quindi di rispettare la pause, l'assenza di punteggiatura e le scelte autoriali in fatto di scrittura.
In Germania la ricerca filologica è strettamente connessa con la **ricerca storica**, in quanto la filologia è essenzialmente la ricostruzione delle origini di una cultura letteraria, ergo dell'IDENTITÀ DI UN POPOLO.
  - Esemplare a questo proposito l'indagine sulla fiaba dei **fratelli Grimm** e lo studio delle origini popolari della poesia > con loro nasce la filologia così come la conosciamo

Invece, l'interdipendenza tra filologia e **filosofia** viene affermata per la prima volta la filologo **G. Vico**: *VERUM ET FACTUM CONVERTUNTUR* (il vero e il fatto convergono). La filosofia, scienza del *vero*, trova la sua linfa nella filologia; a sua volta la filologia, scienza del *certo*, si rafforza se inverata dalla filosofia.

- Ricostruzione dei testi: confrontare tutte le testimonianze disponibili e, dopo aver registrato differenze e analogie, risalire all'*archetipo* (Lack)

  Es. Dante > no testimonianze autografe. Attenzione alle testimonianze cronologicamente più vicine alla vita dell'autore per risalire al testo più simile alla sua volontà originaria.

  > il concetto di ORIGINALE: ambiguo, es. nelle opere medievali in cui manca il testo 0, riusciamo a ricreare solo una copia imperfetta che si avvicina all'archetipo.

    La conoscenza della lingua, imprescindibile per la ricostruzione, è oggetto della Linguistica.
    Lingua del testo = strumento per ricostruire la lingua del tempo.

  La filologia si deve per natura sposare con l'interpretazione del testo, per tale ragione è così importante il processo di ricostruzione a dispetto delle varie problematiche di trasmissione.

  > Spesso non si sa se correggere o meno gli *errori d'autore:* sviste, errori veri e propri, abitudine a trasporre in lingua nomi stranieri (es. Wolfgang italianizzato in Uolfango è simbolo di una tendenza che è a sua volta espressione di un certo periodo storico-culturale e pertanto non va corretto)

FILOLOGIA = MATERIA STORICA INTERDISCIPLINARE: si serve di numerose altre materie come la Linguistica, l'Antropologia, la Paleontologia etc...
- Filologia nazionale = declinazione della filologia nei vari paesi:
  - In alcuni è semplicemente lo studio linguistico dei testi (f. romanza),
  - in altri soprattutto critica testuale, la tecnica per pubblicare correttamente i testi (f. italiana)

La filologia lavora con i testi scritti.
Testo: dal lat. *Textum*. Metafora in cui le parole sono viste come una tela, un intreccio.
Da qui termini metaforici *trama* e *ordito* per la narrazione, *tela* per il ragionamento-racconto.
1. **Platone** = disprezzo del testo - funzione servile della scrittura > espediente per conservare gli insegnamenti di Socrate (*Dialogi*)
2. **Concezione giudaico-cristiana** = il testo è legato ad un'alta autorità (es. Bibbia > Dio)
3. **Segre** = il testo è il tessuto linguistico di un discorso. Questo tessuto si realizza nei testi scritti, i quali sono composti da **segni grafici**. I segni grafici sono i **significanti**, cioè portatori di significati semantici.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

PROBLEMA DELLA TRASMISSIONE DEI TESTI NEL CORSO DEL TEMPO
Difficoltà per i copisti: non alterare i segni grafici > raramente si copiava e basta
Imperizia o volontà di intervenire sui testi (per renderli più comprensibili, attualizzarli).
Proprio in questo ambito si inserisce la filologia, la quale si divide tra due compiti:

- Adoperarsi per conservare il testo in una forma più o meno originale risalendo la china delle copie imperfette
- Rendersi conto che il testo sopravvive nel tempo solo a patto di essere modificato.

LINGUISTICA TESTUALE
Il testo è un *enunciato* orale o scritto. Per i testi scritti, es. quelli letterari, valgono le funzioni e le caratteristiche della comunicazione:

1. L'emittente può avere un suo destinatario ideale (es. i 25 lettori dei Promessi Sposi), anche se è consapevole che il suo testo potrà essere letto da chiunque;
2. Non è possibile ricevere un feedback come nella comunicazione orale;
3. Il testo può essere letto più volte (parzialmente o totalmente);
4. Il testo può essere letto anche in contesti diversi, e può sia contenere riferimenti al contesto di emissione, sia viceversa eliminarli per essere il più possibile autonomo

Se il testo è un enunciato, che cosa lo costituisce?
a) tipo di contesto pragmatico in cui viene prodotto;
b) funzione illocutiva che può svolgere;
c) modalità di comunicazione del testo;
d) esistenza di norme sulla costituzione dei testi;
e) ripetibilità.

La **ripetibilità** è un concetto fondamentale, che si definisce informaticamente ***portabilità***.
Il testo può essere trascritto in caratteri e con materiali e supporti diversi, ma rimane lo stesso testo.
Ogni realizzazione scritta è riflesso di un testo solamente mentale (come è in effetti l'originale). Per questo Segre definisce il testo non una realtà fisica, ma un concetto-limite.

- Questa compresenza di materialità e immaterialità ci aiuta a definire l'idea e il concetto operativo di testo in ambiente informatico. Nel medioevo infatti *textus* indicava sia il contenuto, sia gli aspetti materiali del supporto, sia la tipologia di scrittura.

Testo = sistema al cui funzionamento concorrono più sottosistemi (linguistico, ortografico, grafico).
il testo informatizzato è codificato in un sistema binario per la macchina informatica. Esso è:

4. ***fluido*** > mantiene attivo il circolo scrittura-lettura-riscrittura;
5. ***multimediale*** > contaminato da altri codici (visivo e sonoro) e quindi spostato sul versante performativo;
6. **mobile** > consente percorsi plurimi di lettura (ipertesto). Il sistema dell'ipertestualità ha cambiato e rivoluzionato completamente il nostro modo di fruire i testi.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

CAP. 1 - MANOSCRITTI E STAMPE

1. Il libro

Le parole «libro» e «volume» sono oggi considerate sinonimiche benché la loro origine sia diversa.

- ***Liber*** era il sottile strato ligneo, sottostante la corteccia di certi alberi, usato in tempi passati come supporto scrittorio;
- ***Volumen***, da *volvo* (= avvolgere), designava il rotolo di papiro avvolto su se stesso per proteggere la scrittura al suo interno.
- ***Codex*** designa il libro in senso moderno. Nato col diffondersi della pergamena nel I sec. d.C., esso ricalcava la struttura dei libretti di tavolette lignee cerate (***polittici***) usate da greci e dai romani. Pertanto si usò il termine codex (= tronco d'albero) per metonimia (tavolette lignee – libro).

In filologia dunque *Codice* si utilizza come sinonimo di libro *manoscritto*. La specificazione ("libro scritto a mano") fu doverosa a partire dal 1455, anno dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, a opera dell'orafo di Magonza (Germania) Johannes Gutenberg che in quell'anno stampò la prima Bibbia.

Esistono discipline che studiano i ***libri manoscritti*** [abbreviati con **cod.** (codd. al plurale) o **ms.** (mss.)] e altre che studiano i ***libri a stampa*** [designati anche con "**stampa**"]. Queste discipline, autonome dal punto di vista scientifico, sono funzionali all'esame filologico dei testi, e sono quindi ausiliari alla filologia, e sono:

1. **Paleografia**: studia la *scrittura* del libro manoscritto;
2. **Codicologia**: studia la tecnica di *confezione*, la *struttura* e la *rilegatura* del libro manoscritto;
3. **Bibliografia testuale** (o analitica): si occupa del libro a stampa come oggetto fisico (tipo di carta, caratteri tipografici, fascicolatura…) ai fini dell'ed. critica.

2. I materiali scrittori

In filologia italiana si ha a che fare con manoscritti di pergamena o di carta.

- La ***pergamena*** (nome derivato probabilmente da Pergamo, Asia Minore) sarebbe stata usata per fronteggiare la mancanza di papiro, ricorrendo alla pelle di animali come vitelli, capre e pecore (da qui il sinonimo ***cartapecora***). La pelle veniva trattata in modo da renderla liscia ed uniforme ma per quanto sbiancata presentava un lato più *scuro* (quello del *pelo*) usato come "copertina", e un lato *chiaro* (corrispondente alla *carne*) su cui si scriveva. Questo metodo causava però inevitabili sprechi. Pertanto, poiché il materiale della pergamena, grazie alla sua robustezza, sopporta abrasioni e lavaggi, esso veniva raschiato e riusato, dando luogo ai ***palinsesti***, su cui gli studiosi, si sforzano oggi di scoprire la ***scriptio inferior***. Utilizzando la luce ultravioletta – gli infrarossi si sono ottenuti ottimi risultati, anche se alcuni codici hanno subito guasti irreparabili dall'uso di reagenti chimici in passato.

- La ***carta*** è ottenuta macerando le fibre vegetali recuperate dai tessuti o ricavate direttamente dalle piante; tale preparazione si lascia sgocciolare su una 'forma' e quindi seccare per ottenere il 'foglio'. Inventata dai cinesi, arriva in Italia nel XII secolo grazie ai mercanti che trafficano con gli **Arabi di Spagna**.
  A partire dal XIII secolo a **Fabriano** e nei dintorni sorgono i più attivi centri di produzione.
  La pasta da carta è ottenuta fino al XVIII secolo da stracci macerati (vd. paleografia). La sua enorme convenienza e la qualità in rapido miglioramento limitano l'uso della pergamena ai soli libri solenni.

Per scrivere, alla fine del Medioevo si usava raramente una cannuccia aguzza (***calamus***) e più frequentemente invece la ***penna di volatile***, sostituita poi da strumenti metallici. L'inchiostro conteneva spesso sali metallici che resistono ancora oggi sulla carta anche quando l'umidità ha fatto scomparire il colore (ciò permette di recuperare con la ***lampada di wood***, scritture apparentemente svanite). L'inchiostro in genere era nero, e quello di altri colori si usava per dare spicco a capilettera, titoli di capitoli, parti del testo. Al semplice cambio di colore si poteva aggiungere l'ornamento di forme grafiche elaborate e policrome, fino alle lettere miniate e alle miniature: questo lavoro non è però contemporaneo alla scrittura e spesso non è nemmeno opera della stessa persona (l'amanuense lascia lo spazio vuoto per l'intervento del rubricatore (dal lat. ***ruber***). e di solito annota in modo appena visibile la ***lettera guida*** che dovrà essere disegnata. Ciò talvolta creò fraintendimenti.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

3. L'allestimento del manoscritto

Punto di partenza è il ***folio***; i fogli vengono piegati a metà e inseriti l'uno dentro l'altro, formando ***fascicoli*** di varia consistenza. L'unità minima, ossia il foglio piegato, è detta ***bifolio***. Un singolo bifolio avrà quindi 2 carte (abbr. ***c*** o ***cc*** – indipendente dalla materia del folio), ognuna delle quali con 2 facciate (un **recto** – fronte, abb. ***r*** – ; un **verso** – retro, abbr. ***v*** –). Nel caso di scritture disposte su due colonne, le colonne del *recto* sono identificate con *a* e *b*, quelle del *verso* con *c* e *d* (oppure: *ra, rb, va, vb*).

> Nel sistema moderno di numerazione del libro (**SISTEMA DI PAGINAZIONE**) avendo 2 pagine ciascuna con fronte e retro si contano le singole facciate, così da avere 4 pagine in tutto; al contrario nell'antico sistema di numerazione (**SISTEMA DI CARTULAZIONE**) venivano contate le carte in sé e per sé, e pertanto si aveva una numerazione del tipo *1 recto – 1 verso*.
>
> - 2 bifoli > duerno = 2 fogli, 4 carte (8 facciate)
> - 3 bifoli > ternione (formato da 2 carte x 3 fogli) = 3 fogli, 6 carte (12 facciate)
> - 4 bifoli > quaternione (da cui Quaderno) = 4 fogli, 8 carte (16 facciate)
> - 5 bifoli > quinterno = 5 fogli, 10 carte (20 facciate)
> - 6 bifoli > sesterno = 6 fogli, 12 carte (24 facciate)

Un codice può essere detto, sulla base del materiale di cui sono fatti i fascicoli che lo compongono:

- ***membranaceo***, se i fascicoli sono tutti di pergamena;
- ***cartaceo***, se sono tutti di carta;
- ***misto***, se sono state usate entrambe le materie.

Specchio di scrittura = lo spazio entro il quale doveva essere contenuta la scrittura, spesso delimitato e rigato a secco o con una punta a piombo (rigatura a secco), più di rado con inchiostro diluito (rigatura a colore).
Le linee tracciate servivano come guida affinché il copista scrivesse dritto. Il copista poteva anche decidere di ricopiare il suo testo in due colonne (due specchi di scrittura), utilizzati ad esempio nel caso del vocabolario.

Per agevolare la fascicolazione e mantenere l'esatta sequenza dei fascicoli, gli amanuensi scrivevano sul *verso* dell'ultima carta, come *richiamo*, la parola iniziale del fascicolo successivo: in questo modo l'ordine poteva essere facilmente controllato. Ma il rilegatore poteva comunque sbagliare e dunque in occasione di una nuova rilegatura potrebbero essere avvenute perdite o alterazioni nell'ordine dei fascicoli.
In funzione dello stato di conservazione dei fascicoli, il codice può dirsi:

- ***mutilo***, se uno di essi è andato perduto totalmente o parzialmente;
- ***acefalo***, se tale perdita si colloca all'inizio del codice.

Una volta completato di rubriche e di eventuali miniature, l'insieme dei fascicoli veniva spesso protetto con l'aggiunta all'inizio e alla fine di ***fogli di guardia*** bianchi.

In base alla provenienza e al contenuto delle sue parti, inoltre, un codice può essere:

- ***composito***, se è il prodotto dell'aggregazione di due codici di provenienza e di epoche diverse;
- ***raccogliticcio***, se è formato da carte sciolte, spezzoni e frammenti di manoscritti vari anche se di uno stesso autore.
    - Codice riccardiano 972, formato nel '700 riunendo 3 codici di varia natura, epoca e origine.

4. La scrittura antica

Chi scrive è detto *scriba* o *amanuense.* Si parla di copista nel caso si faccia riferimento all'opera di trascrizione da un manoscritto a un altro e si distinguono:

- il **copista di professione:** un lavoratore motivato da ragioni economiche e quindi portato a copiare in modo meccanico e impersonale nel più breve tempo possibile > ALTO RISCHIO DI ERRORI.
- **copista per passione**: spinto da interesse personale per il testo, trascrive ciò che vuole avere nella propria casa. Si identifica con l'autore del testo cosicché si sente autorizzato a modificarlo = **coautore**.
    - Es. Boccaccio copiò per passione le opere di Dante, tra cui la *Vita Nova* ma, ritenendo le parti di tipo narrativo-esegetico che seguono i sonetti noiose, decise di separarle dalle liriche, asserendo che lo stesso Dante si sarebbe pentito di aver inserito le "chiose" nell'opera.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Tra XIII e XIV secolo si cominciano a scrivere grandi quantità di testi in volgare e comincia a venir meno l'equazione altomedievale *clericus=litteratus, laicus=illitteratus*. Lo sviluppo delle città e la nascita di centri universitari allargano la cerchia degli alfabetizzati, e quindi degli utenti e produttori di manoscritti. Tipico di moltissime università dal XIII al XV secolo fu un metodo di moltiplicazione rapida degli esemplari: il ***sistema della pecia*** = un libraio autorizzato distribuiva i pezzi di un'opera (in genere fascicoli, *peciae*) necessaria per un corso di studi; ciascun interessato lo copiava, lo rendeva, prendeva il successivo e così via.

Nei codici medievali, l'inizio e la fine dell'opera erano segnalati con i termini ***incipit*** ed ***explicit*** (che in origine significa solo "svolto" ma che poi passò ad indicare l'opposto di incipit, ossa "finisce")

7. **Sottoscrizione/colofone**: talvolta l'amanuense aggiungeva alla fine dell'opera la dichiarazione dell'autografia (*manu mea scripsi)*, magari il proprio nome, la data e il luogo dove il lavoro era stato eseguito, frasi benauguranti o lamentele per la fatica sostenuta. Il colofone resta nei primi libri a stampa, ma col tempo viene soppiantato dall'uso moderno di indicare in una delle pagine iniziali (**frontespizio**) il nome del tipografo o dell'editore, il luogo e la data di stampa.

Oggi ciascuno scrive in modo molto personale, realizzando i modelli ideali delle lettere dell'alfabeto con grande libertà. Ma nel Medioevo gli scriventi di una data epoca in un dato territorio avevano grande **omogeneità** nelle loro realizzazioni: c'era una **norma riconosciuta** e rispettata tanto da determinare la scrittura usuale di quell'epoca. I margini dell'**individualismo grafico** erano ristretti ma nonostante ciò, è possibile evidenziare alcune varianti della norma.
Inoltre, in relazione ai diversi ambiti in cui dovevano essere adoperati, esistevano vari tipi di scrittura:

- *scritture cancelleresche*, per i documenti giuridici,
- *scritture librarie*, per la produzione letteraria e per i testi liturgici.

Alla disgregazione dell'Impero si accompagnò lo sfaldamento della scrittura che spesso corrispose alle coeve articolazioni politico-territoriali (scrittura visigotica, merovingica, beneventana, ecc.).
Si tornò a una certa unità verso la fine del secolo VIII, con la nascita della minuscola ***carolina***. Tale scrittura era utilizzata sia a livello documentario sia a livello librario. Per di più, essendo molto limpida e chiara, veniva utilizzata in Italia dai notai e dai mercanti.
Tra XI e XII secolo, *la varietà libraria* passò da un tratteggio rotondeggiante a uno spigoloso (dovuta a un tipo di penna di volatile con una punta tagliata obliquamente); fu chiamata ***gotica*** o ***littera textualis*** e fu adottata in Europa fino al termine del Quattrocento, divenendo appannaggio degli studiosi di arti, teologia, diritto e medicina, i quali scrivevano in latino.
In Italia assunse, però, forme più morbide e rotondeggianti rispetto alla Francia e alla Germania, e proprio per questo fu chiamata ***littera rotunda***. Caratteristiche della gotica sono:

1. Nesso di curve contrapposte
2. R rotonda dopo lettera curva con convessità verso destra
3. D di forma onciale
4. S dritta/alta in corpo di parola, maiuscola in finale
5. U angolata (V) solo a inizio parola, altrove rotonda (u)

Nasceva così nel XIII sec, dai professionisti della *textualis*, la minuscola ***cancelleresca*** (nella quale vennero vergati in Toscana, da Francesco di ser Nardo da Barberino, alcuni eleganti codici della *Commedia* dantesca) e, in sostituzione della *carolina*, la ***mercantesca*** che, in un primo momento, viene impiegata dai mercanti fiorentini nella documentazione scritta che accompagna l'attività mercantile e successivamente, viene usata in ambito librario, soprattutto per trascrivere testi di cronaca, trattati di abbaco, opere di devozione, vite dei santi etc… (anche per alcuni testimoni del *Decameron* > copisti per passione).
Tali scritture accompagnano appunto la nascita della letteratura in volgare.

Accanto a queste forme si sviluppa anche una scrittura a metà strada tra la *textualis* e le scritture di uso più quotidiano e privato, la ***semigotica***. Per quel che riguarda la scrittura libraria, spiccano gli autografi petrarcheschi, dove la semigotica diventa semplice, ariosa, nitida, preannunciando la riforma che da lì a poco verrà attuata.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

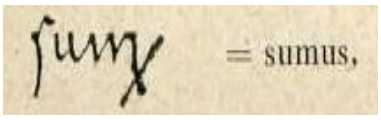
Si tratta della rinascita della *carolina*, effettuata a Firenze tra la fine '300 - inizio '400 da Coluccio **Salutati**, Poggio **Bracciolini** e Niccolò **Niccoli**.

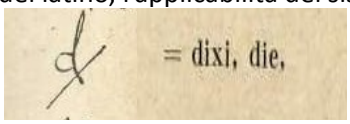
- Niccoli tentò di mescolare la scrittura umanistica a elementi della semigotica.
- I primi due sperimentarono la ***scrittura antiqua***, convinti di recuperare la scrittura degli antichi latini ma riprendendo invece le lettere più caratteristiche della *carolina*. Fecero uso di una spaziatura regolare tra lettere e parole, riducendo le abbreviazioni, reintroducendo vecchi segni di interpunzione e inventandone di nuovi (prob. si deve a Salutati l'invenzione delle parentesi).
  La nuova scrittura si diffuse soprattutto negli ambienti dell'alta cultura letteraria italiana e diventa ben presto il modello per i caratteri tipografici.
  Nella sua forma tipica, come ricorda Stussi, la nuova scrittura è tonda (la cosiddetta ***romana***), ma parallelamente era usata anche una forma corsiva (che porterà all'*italica*). Tale forma di scrittura, leggermente inclinata verso destra, riproduce quasi del tutto le forme della minuscola umanistica e viene pertanto legittimamente definita «***umanistica corsiva***». Tra la prima e la seconda metà del Quattrocento l'umanistica corsiva viene impiegata in campo librario con crescente frequenza.

Il filologo italiano si può trovare alle prese, nei secoli XIII-XVI, con manoscritti realizzati in scritture di tipo gotico, cancelleresco, mercantesco, umanistico.
- Le **differenze** più sensibili sono visibili **nel *ductus*** (esecuzione) che può essere lento e accurato, dando luogo a una scrittura *posata*, o veloce e poco elaborato, dando luogo a una scrittura *corsiva*.
- Ci sono poi, come abbiamo visto, **distinzioni geografiche, sociali e funzionali** (*cancelleresca* e *mercantesca*).
- E non mancano le **differenze individuali**: sia Boccaccio sia Petrarca utilizzano la *semigotica*, ma è evidente la differenza tra le due.

> N.B. Petrarca fu tra i primi a manifestare insofferenza verso la *textualis*, troppo serrata e ricca di elementi ornamentali e ad apprezzare la scrittura antica semplice e chiara, come emerge da diverse lettere a Boccaccio (*Familiares*). Egli usò la semigotica per le sue opere latine e la cancelleresca per quelle in volgare.
> Sul suo esempio anche Boccaccio passò da una gotica toscana alla semigotica, ma meno ordinata di quella di Petrarca e meno composta sul rigo.

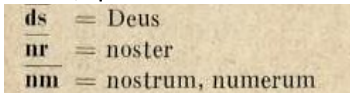
Elemento tipico delle scritture antiche, ripreso nei libri a stampa, è il **sistema delle abbreviazioni**: funzionale inizialmente sia alle esigenze di risparmiare carta, sia di scrivere più rapidamente. Nel repertorio di **Adriano Cappelli** riguardante le abbreviature utilizzate tra VII e XV secolo, è evidente come un numero cospicuo di queste sia riconducibile ai due tipi fondamentali :

1. **Abbreviazioni per *troncamento***
   Sostituisce con un segno abbreviativo la parte finale della parola, ma con l'uso del volgare e la perdita delle desinenze nominali e verbali del latino, l'applicabilità del sistema si è molto ridotta.
   

   Una tipologia di troncamento ancora in uso ai giorni nostri è costituito dalle *sigle*, nelle quali la porzione di parola omessa è indicata dal punto (es. a.C = ante Christum)

2. **Abbreviazioni per *contrazione***
   È la forma di abbreviazione più frequente nei testi in volgare. Consiste nell'omissione degli elementi centrali della parola e la sostituzione di essi, in genere, con trattino o con letterina soprascritta alla parola abbreviata. La *contrazione* può essere:

   - '**Pura'**, quando conserva solamente la prima e l'ultima lettera della parola.
     

   - '**Mista'**, quando conserva anche alcune delle lettere intermedie.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

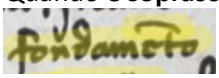
This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Segni abbreviativi

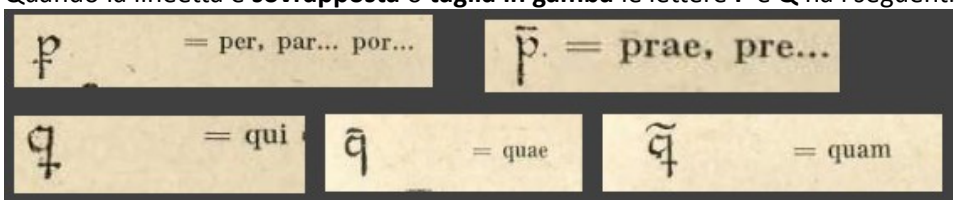
1) Il **titulus**, cioè la **lineetta** retta o leggermente curva è il segno abbreviativo più frequente, e può assumere significati diversi in relazione alla sua posizione.

Quando è **soprascritta** alla parola abbreviata indica la mancanza delle lettere *M* o *N.*

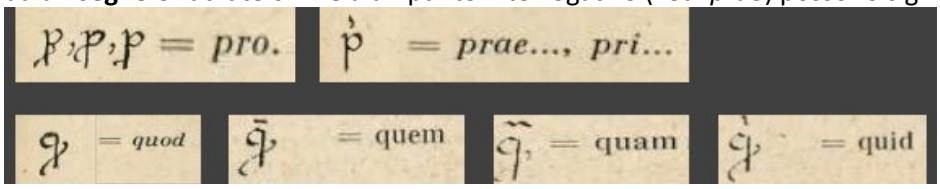


= *fondame(n)to*

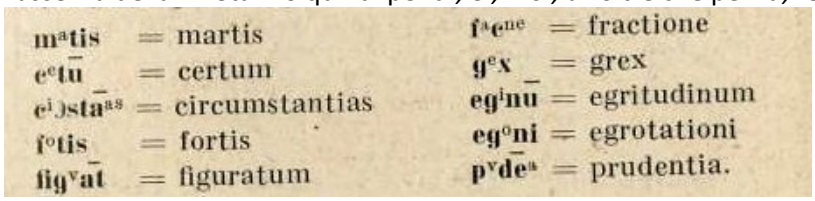
Quando la lineetta è **sovrapposta** o **taglia in gamba** le lettere **P** e **Q** ha i seguenti significati:



Inoltre **P** e **Q** quando sono tagliate trasversalmente da una **linea obliqua uncinata** (vedi *quod*) o sono sormontate da un **segno ondulato** simile a un punto interrogativo (vedi *prae*) possono significare:



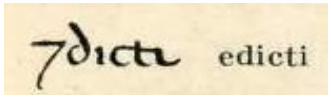
2) Le **vocali soprascritte** a una consonante della parola abbreviata indicano oltre alla stessa vocale mancante, l'assenza della *R* . Stanno quindi per *ar, er, ir or, ur* oltre che per *ra, re, ri, ro, ru*.

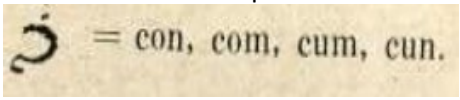


3) Le **note tironiane** sono segni grafici con un significato proprio e definito, che si fanno risalire all'invenzione di *Tirone*, liberto romano collaboratore di Cicerone.

Nei manoscritti medievali e in volgare si utilizzano il segno simile al **numero arabo *7***, che sostituisce la congiunzione *et* o *e*, e il segno simile al **numero *9*** (o a una *C* rovesciata), che significa *con*, *com* e *cum*.

Entrambi sono utilizzati sia nella forma isolata che per sostituire le corrispondenti vocali o sillabe di parola.





= *con*sigli

Resta comunque impossibile fornire regole generali, sia esaurire i singoli casi concreti.

5. Dal manoscritto alla stampa

All'inizio il libro a stampa non sostituì il manoscritto, ma gli si affiancò. Non ci fu quindi una massa di scribi improvvisamente disoccupati, sia perché molti furono man mano assorbiti dall'industria tipografica, sia perché la produzione di libri rappresentava solo un campo d'applicazione della scrittura, tant'è che ai copisti venivano commissionate copie manoscritte di libri a stampa. Si pensava comunque che i libri a stampa avrebbero avuto vita breve:

3. Erano esteticamente meno belli dei manoscritti.
4. Essendo prodotti in serie perdevano il carattere di unicità dei manoscritti
5. Al contrario degli autori dei manoscritti, liberi nella diffusione della propria opera, gli autori dei libri a stampa dovevano fare i conti con le previsioni di vendibilità.
6. Per la stessa ragione, erano anche meno liberi di scegliere il pubblico di destinazione delle loro opere (no letteratura elitaria) e del tutto sottomessi al controllo delle autorità.

I libri pubblicati entro il 1500, detti **incunaboli** (lat. *Incunabola, orum* = fasce dei neonati = infanzia, origine), sono i più antichi libri a stampa.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

La **stampa a caratteri mobili** viene inventata dall'orafo tedesco di Magonza **Johannes Gutenberg** nel 1455. L'invenzione si basa sulla produzione in serie di singole lettere di metallo in rilievo (i *tipi*), che combinate insieme su una matrice compongono le righe e le pagine che verranno impresse sulla carta, dopo l'inchiostratura, con l'ausilio di un torchio. Il primo libro stampato da Gutenberg è la ***Bibbia «delle 42 righe»***, dal n° di righe stampate per pagina, prodotta nella tiratura di 180 copie ca. tra il 1452 e il 1455.

In Italia la stampa viene introdotta poco dopo il 1460 dai tedeschi **Conrad Sweynheym** e **Arnold Pannartz** nel monastero di Santa Scolastica a Subiaco, vicino Roma.
Qualche anno dopo un altro tedesco, **Giovanni da Spira**, impianta la prima tipografia veneziana. Il fratello **Vindelino da Spira** realizza la prima edizione a stampa (*editio princeps*) del **Canzoniere** di Petrarca nel 1470.
A Venezia, nel 1501, **Aldo Manuzio** inizia a stampare una collana di piccolo formato e sperimenta un carattere tipografico detto ***corsivo aldino***, che si ispira alla scrittura manuale dei codici umanistici (i caratteri a stampa, prima del corsivo, erano isolati, a differenza dei caratteri scritti a mano, dove vi erano molti legamenti).

Un momento importante per l'affermarsi del libro in volgare è anche, verso la fine del '400, la produzione di stampe popolari, equivalenti ai ***manoscritti da bisaccia*** (definizione del Petrucci) del popolo incolto. Si tratta di libretti, consistenti solitamente in non più di una decina di carte, di qualità scadente, di modesta fattura.

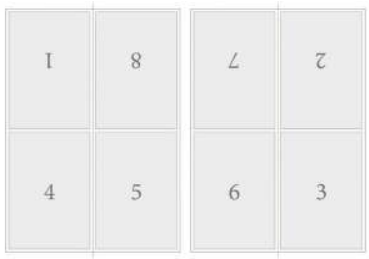
Dal punto di vista del filologo editore è bene tenere presente che, avendo a che fare con manoscritti e con stampe di una stessa opera, non è detto che le stampe siano meno importanti solo perché di solito sono più recenti. Infatti le prime stampe (***editiones principes***) riproducono spesso manoscritti antichi non conservati. Dunque dev'essere riservata molta attenzione a incunaboli e ***cinquecentine*** (libri stampati durante il '500).

Di solito, dato un certo numero di fogli, essi venivano stampati prima su un lato (*in bianco*), poi sull'altro lato (*in volta*). Era possibile dunque approfittare di queste e altre pause per apportare **modifiche** in corso d'opera, come fecero *Ariosto* nel ***Furioso*** del 1532 o *Manzoni* con l'edizione definitiva dei ***Promessi Sposi*** (1840-1842).
Riuscire a scoprire le differenze tra un'edizione e l'altra è un'ardua impresa filologica. Di questi problemi si occupa la ***bibliografia testuale*** (o *analitica*), disciplina detta anche ***filologia dei testi a stampa***.

Oltre all'introduzione di modifiche consapevoli, durante il processo di stampa poteva anche accadere che un foglio fosse stampato con degli ***errori***, e in genere per evitare sprechi esso veniva comunque pubblicato. Spesso, allora, veniva aggiunto alla fine del libro un elenco degli errori presenti in esso: l'***errata corrige***.
Difatti, esemplari di una stessa opera contenenti varianti testimoniano uno stato della stampa non definitiva, e vengono perciò chiamate ***varianti di stato***. Al filologo resta da capire se esse sono *varianti fatte introdurre dall'autore* o *varianti imputabili al tipografo*.

Tra l'altro poteva accadere anche che a distanza di tempo, o simultaneamente, l'editore o l'autore immettessero sul mercato la stampa di una **STESSA EDIZIONE** aggiungendo o sottraendo parti preliminari, dediche, indici o sostituendo il frontespizio; in questo caso non si ha una diversa edizione dell'opera ma una **NUOVA EMISSIONE** della stessa edizione.

A partire dall'unità di base, il *foglio*, si definisce il formato dei libri; il più grande, l'***in-folio***, si ottiene stampando due sole pagine per ciascuna facciata con una sola piegatura lungo il lato minore; all'***in-quarto*** corrisponde l'impressione di quattro pagine per facciata con due piegature, una lungo il lato minore, l'altra lungo il lato maggiore etc.
Poiché le pagine del libro si formavano piegando più volte un foglio di grande formato su cui era già stato impresso il testo, bisognava preparare una matrice metallica, detta ***forma,*** che prevedesse l'esatta disposizione delle pagine perché queste corrispondessero nella giusta sequenza dopo la piegatura.



This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

L'officina tipografica

Ad allestire la copia modello era il ***proto***, che fungeva da direttore dell'officina tipografica. Il testo di partenza poteva essere la stampa di un'edizione precedente dell'opera o un manoscritto.

La composizione vera e propria della *forma* − sulla base del modello allestito dal *proto* − spettava al ***compositore***, che prendendo i *tipi* dai *cassettini* che aveva di fronte (disposti in un ordine prestabilito e standardizzato), li inseriva nel ***compositoio*** in ordine inverso, da destra verso sinistra, perché la stampa è un sistema di riproduzione speculare.

Il *compositore* è una figura assimilabile al ***copista***, e il suo lavoro, come quello del copista, era soggetto a tipologie di errori definibili sulla base delle fasi del suo lavoro. I momenti chiave della sua azione erano: lettura del testo; memorizzazione; selezione dei caratteri dai cassettini; il loro trasferimento nel compositoio.

Censura – Decameron

Come abbiamo detto, al potere politico e religioso non fugge l'attività degli stampatori, che hanno bisogno di locali, attrezzature, capitali da investire in vista di una diffusione molto larga del prodotto: di qui il nascere di forme di controllo, quali la ***Censura laica ed ecclesiastica***, e vicende come la **rassettatura del *Decameron***, specialmente durante la **Controriforma** (Concilio di Trento, 1543-1563).

Il Decamerone, ad ogni modo, venne trattato con particolare riguardo. A proteggerlo dai censori è **Pietro Bembo**, che ne "*Le prose della volgar lingua*" lo assunse a modello per la prosa italiana. Nel 1573 venne pubblicata la prima edizione del Decameron espurgato. **Borghini**, filologo e linguista, intervenne cercando di apporre il minor numero possibile di modifiche. Questa prima edizione censurale non piacque a Roma.

Il Decamerone prodotto dai Deputati, il gruppo di esperti fiorentini tra i quali si colloca Borghini, venne proibito dall'Inquisizione. La commissione fiorentina promise più interventi che in realtà non vennero effettuati. Venne quindi creata una nuova commissione rivolgendosi a **Salviati**.

Nel 1582 uscì la nuova edizione del Decameron frutto di un intervento censorio molto più profondo di quello realizzato da Borghini. Questo testo verrà letto per un secolo; solo dopo ricomincerà a circolare il Decameron senza censure. Nonostante ciò, e nonostante nessun testo della letteratura italiana sia andato perduto a causa della censura, non è da sottovalutare il peso avuto dall'**Indice dei libri proibiti**. L'indice fu abolito da Giovanni Paolo XI nel 1964.

La Chiesa si rese conto della potenza della stampa per la pubblicazione e diffusione delle tesi di Lutero. In seguito a questi eventi decise di controllare la pubblicazione libraria al fine di controllare anche la diffusione delle idee, sia religiose sia di carattere sociale. Il primo ***Index librorum proibitorum*** fu stampato nel **1559**, durante il Concilio di Trento. Era diviso secondo le lettere dell'alfabeto; per ogni lettera vi erano 3 classi:

1. NOMI AUTORI: tutto quello che avevano scritto era condannato. Es. Niccolò Machiavelli (sotto la N);
2. ALCUNI TESTI di determinati autori: es. Dante, De Monarchia = trattato politico;
3. TESTI ANONIMI

6. Archivi e biblioteche

Gli archivi e le biblioteche sono i luoghi di conservazione delle scritture su carta, intendendo "carta" in senso lato come in latino, senza distinzione di materia, formato, scrittura manuale o meccanica.

8. L'**archivio** nasce con l'organizzazione stessa del vivere sociale (esigenze pratiche), raccoglie il sedimento scritto, perlopiù in pezzi singoli (spesso solo una carta) o in registri che di libro hanno assunto solo la forma.
   Si può definire come il complesso dei documenti prodotti o acquisiti da organi e uffici dello Stato, da enti pubblici, da istituzioni private, da famiglie e da persone durante lo svolgimento delle proprie attività.
   I documenti in esso contenuti devono essere classificati e ordinati in maniera razionale e funzionale, per consentirne il reperimento e la consultazione.
   Originariamente erano considerati *documenti archivistici* solamente le testimonianze scritte di fatti di natura giuridica (cioè gli atti giuridici sia pubblici che privati), ma un'accezione più ampia include anche materiali come corrispondenze, fotografie, manoscritti, appunti privati ecc.

9. Alla **biblioteca** spetta il libro vero e proprio, contenitore di opere letterarie, scientifiche ecc., prodotte da un'attività creativa per lo più individuale, dotate di autonomia e autosufficienza.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Certo, il confine non è sempre rigido. In Italia molto è andato distrutto, disperso o svenduto, molto si può trovare all'estero. Ad esempio, la cultura letteraria di ambiente napoletano-aragonese si studia meglio a Parigi che a Napoli. Questi sono elementi che il filologo deve tenere presenti.

7. L'***Archivio di Stato*** è un ente di conservazione dei documenti presente in ogni capoluogo di provincia d'Italia. Gli Archivi di Stato possono conservare testimonianze rilevanti sul piano filologico soprattutto per quanto riguarda le **notizie biografiche sugli autori** dei primi secoli della letteratura in volgare, e testimonianze linguistiche sulla lingua italiana delle origini, tramandate soprattutto da testi di carattere privato, giuridico o religioso.

8. Gli ***archivi letterari*** sono tra gli archivi privati quelli che interessano particolarmente la filologia. Essi sono costituiti da tutti quei **materiali che gli scrittori selezionano e raccolgono** nel corso della propria vita, come diari, carte private, lettere, scritti di altri autori, ma anche libri, riviste e fotografie. Particolare importanza assumono quei materiali archivistici strettamente **in relazione alla loro attività creativa**, come manoscritti, taccuini di appunti, abbozzi e bozze di stampa, fino alle edizioni postillate per le eventuali ristampe, indispensabili per ricostruire le fasi del percorso compositivo delle singole opere attraverso ripensamenti, correzioni e riscritture.

La prima studiosa italiana a creare un centro di aggregazione dei fondi archivistici d'autore è stata **Maria Corti** che a partire dal **1969** cominciò a raccogliere materiali autografi (inizialmente di Montale e Gadda), presso il ***Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia***.

7. Citazione e siglatura

I manoscritti vengono citati per esteso indicando il luogo dove attualmente si trovano, il fondo della biblioteca cui appartengono, la loro segnatura numerica, o alfabetica, o mista, ed eventualmente anche precedenti collocazioni.
Es. Banco Rari 217, già Palatino 418, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Come si cercano i manoscritti? – non importante

Attraverso appositi cataloghi. La situazione catalografica italiana dei manoscritti è molto arretrata. Spesso i cataloghi dei manoscritti sono antichi e si possono trovare cataloghi precisi solamente nel caso in cui il catalogatore di quel secolo sia stato preciso.

MANUS = programma online per la catalogazione dei manoscritti

La catalogazione dei manoscritti richiede la mano degli esperti. Esistono, infatti, manoscritti senza il nome dell'autore (*adespoti*) o senza titolo (*anepigrafi*). Esistono però gli **incipitari**, ovvero strumenti che aiutano nella catalogazione, elenchi che riportano gli inizi di ogni manoscritto. Da questa serie di incipit si può risalire facilmente all'autore.

Paul Kristeller ha dedicato gran parte della sua vita alla realizzazione della catalogazione riguardante manoscritti di interesse umanistico, raccolti nell'**Iter Italicum**: due volumi riguardano le biblioteche italiane e del Vaticano, altri due i manoscritti dell'Australia e della Jugoslavia.

Per quanto riguarda gli incunaboli, strumento importante soprattutto per la descrizione bibliografica è il ***Gesamkatalog der Wiegendrucke,*** affiancato dall'ISTC (***Incunabola Short Title Catalogue***) e dall'***Indice Generale degli Incunaboli delle Biblioteche*** *d'Italia* (IGI).

Quanto alle cinquecentine, deve essere segnalato il catalogo collettivo delle cinquecentine italiane (stampate in Italia in qualsiasi lingua e stampate all'estero in lingua italiana): EDIT16.

Esiste poi il **KVK katalog**, ovvero un metacatalogo, il catalogo dei cataloghi, disponibile in rete per verificare l'esistenza di determinate edizioni.

Altro elemento al quale bisogna prestare attenzione è il frontespizio, ovvero la pagina iniziale contente le informazioni su autore, titolo, etc, e la «marca tipografica» spostata sul frontespizio da Manuzio nel 1502 (originariamente era il marchio di fabbrica posto alla fine del libro)
Un fregio dell'arte tipografica italiana, spec. durante il Rinascimento, è il **libro illustrato**: si tratta sia di modeste stampe popolari, sia di edizioni di lusso; bisogna quindi prestare attenzione ai contenuti figurativi non meno che alle tecniche di composizione delle xilografie, al rapporto tra cornice e figure interne, etc.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Storia della lingua – appunti, non ripetere

Il tipografo, prima di stampare un testo in volgare, si chiedeva se fosse facilmente leggibile in tutta Italia. Il problema era che questi testi, non sempre erano scritti con il volgare toscano, che diverrà poi il volgare italiano, ma con altri volgari. Il volgare letterario quattrocentesco è costituito dal **volgare municipale**, proprio della città dello scrittore, dal **latino** e dal **volgare toscano letterario** appreso dalle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio. Ne risultava un **volgare mescidato**. Il toscano poteva presentare delle forme latine o legate al volgare locale, che potevano creare imbarazzo a persone non preparate o persone che non sapevano bene il latino. I tipografi, quindi, decidono di modificare la lingua dell'opera tenendo come punto di riferimento il toscano letterario, e quindi di **standardizzare la lingua** attraverso l'utilizzo del toscano volgare. Nelle tipografie inizia quindi a farsi strada la figura del revisore o **correttore editoriale** il quale cercava di eliminare le forme latine o le forme troppo municipali.

Nel Quattrocento c'è quindi una totale libertà linguistica (**ibridismo linguistico**). Esistono casi limite che servono a capire quanto ampia fosse la gamma delle scelte linguistico espressivo.

9. Iniziamo con il **latino maccaronico**: questo stile presenta una struttura grammaticale sostanzialmente latina, unita a elementi e forme propri dei volgari settentrionali. Verrà portato ai suoi apici da **Folengo**. La poesia maccaronica utilizza l'esametro.

10. Un altro caso limite è costituito dal testo intitolato "*Hypnerotomachia Poliphili (di Polifilo)*", ovvero la Battaglia d'amore in sogno di Polifilo. Cioè che sorprende è la lingua particolare utilizzata nel testo. È una lingua che, dal punto di vista grammaticale, è un volgare molto vicino al volgare usato da Boccaccio, un volgare settentrionale. Ciò che distingue il **polifilesco** è il lessico ricco di latinismi e grecismi. A differenza del maccaronico, questo non fa ridere ma viene preso molto sul serio da chi lo utilizza

Per buona parte del '400, il volgare si è trovato in una posizione di subordinazione nei confronti del latino. Chi voleva *scrivere* in volgare, che volgare doveva usare? Domanda base della **QUESTIONE DELLA LINGUA**. Le risposte erano molteplici. Bembo, per varie ragioni, decide che bisogna ritornare all'ordine, e porre fine al carnevale linguistico. Ne' *Le prose della volgar lingua* indica dei modelli da seguire:
per la **poesia *Petrarca***, per la **prosa *Boccaccio***.

Parallelamente, si dibatteva la questione relativa a quale tipo di latino impiegare in sede letteraria.
Nel corso del Quattrocento, i letterati umanisti che amavano comporre i loro testi in versi o prosa latina, sceglievano come modelli diversi autori ritenendo che non ci fosse un modello dominante. Altri, però, seguivano il modello ciceroniano. Si distinguono quindi: i ciceroniani e gli anti-ciceroniani.
Bembo interviene anche nella questione del latino da utilizzare in sede letteraria (tempo prima della questione della lingua volgare) e pone come modelli per la **poesia *Virgilio*** e per la **prosa *Cicerone***.

Perché Bembo ritenne necessario indicare dei modelli?

Si rende conto della grave crisi politica nella quale è precipitata la penisola italiana, spec. a causa della discesa dei Francesi e ritiene necessario far rinascere l'Italia a livello culturale. Per secoli, la lingua letteraria italiana fu congelata dalla soluzione bembesca. Per il filologo è quindi fondamentale conoscere la storia della lingua.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

CAPITOLO 3 - LA TRASMISSIONE DEI TESTI

1. Originale, copie, tradizione

Originale = testo autentico corrispondente alla volontà dell'autore, che può essere

11. **autografo**, ovvero scritto materialmente dall'autore stesso,
12. **idiografo**, ovvero sotto la sua sorveglianza, oppure può essere un'edizione a stampa da lui controllata e approvata.

Di Dante non abbiamo alcun autografo. Del ***Decameron*** di Boccaccio, invece, abbiamo l'**originale autografo** conservato a Berlino. Questo contiene molti errori ortografici e per questo si è pensato a lungo che non fosse l'originale = Boccaccio era un pessimo copista e ai suoi errori, poi, si sono sovrapposti quelli dei restauratori.
Un esempio di **originale idiografo** è invece il ***Vaticano latino 3195*** contenente il ***Canzoniere*** di Petrarca e realizzato in parte dal Petrarca stesso, in parte dal suo copista di fiducia Giovanni Malpaghini, comunque sempre sotto il controllo del Petrarca.
Per quel che riguarda l'**originale giuntoci tramite stampa**, questo può essere considerato autografo solo se realizzato con il consenso e sotto il controllo dell'autore. È il caso delle tre edizioni del ***Furioso*** di Ariosto.

13. *Originale manoscritto* e *autografo* non sono sinonimi: può sussistere il caso di un autografo che non è l'originale, qualora l'autore si sia fatto copista della propria opera.

14. In linea di massima c'è **differenza** anche tra un ***originale autografo*** e una ***stampa originale***, perché quello è uscito dalla mano dell'autore, questa, per quanto sorvegliata e autorizzata, è una copia eseguita con mezzi meccanici, e quindi soggetta a tutti gli inconvenienti delle copie, oltre che all'insensibilità, prepotenza, leggerezza di molti tipografi editori.

L'originale non necessariamente è un unicum. Da esso derivano *le copie dell'originale* e *le copie di altre copie*. Il termine **antigrafo** indica la copia manoscritta da cui è tratta un'altra copia.
Per la prima copia tratta dall'originale solitamente si parla di **apografo**.
Le altre sono dette **testimoni**, poiché offrono una testimonianza sul testo prodotto dall'autore e nel loro insieme essi costituiscono la **tradizione** dell'opera, perché sono i mezzi che l'hanno tràdita fino a noi.
Ogni singolo passo del testo *tràdito* preso in considerazione dal filologo viene detto **lezione** ('ciò che si legge' in quel determinato testimone).
La quantità dei testimoni conservati dipende da un intreccio di circostanze e non bisogna dimenticare che manoscritti e stampe superstiti di solito testimoniano solo in parte quale fu la diffusione reale dell'opera.

Accanto alla **tradizione diretta** che riguarda un'opera in quanto tale, esiste la **tradizione indiretta** costituita da eventuali traduzioni o citazioni all'interno di un'altra opera (Es. la tradizione del *Milione* è costituita in larga misura da traduzioni, molte delle quali in volgari italiani).

Per particolari vicende un singolo **testimone** può risultare costituito da parti materialmente separate e talvolta anche divise tra diverse biblioteche, come succede quando un manoscritto, soprattutto se voluminoso, è stato **smembrato** e i pezzi hanno avuto ciascuno un suo destino.

Rispetto all'originale perduto, talvolta i **testimoni** sono **molto tardi**, come succede nella filologia classica dove, non essendoci originali conservati, si lavora su copie spesso posteriori di diversi secoli. Ritenere a priori più autorevole un codice solo perché dista dall'originale qualche decennio meno di un altro sarebbe assurdo. La norma ***recentiores non deteriores*** riassume appunto questo concetto: un testimone meno recente può rappresentare l'ultimo stadio di una serie di trascrizioni (essere copia di copia di copia…) e perciò contenere un maggior numero di alterazioni rispetto a un testimone più recente la cui storia sia stata meno travagliata.

Occorre anche guardarsi da **giudizi aprioristici riguardanti l'aspetto esteriore** dei codici (eleganza della scrittura, bellezza delle miniature…): si può trattare di ingannevoli apparenze dovute all'opera di abili artigiani e copisti capaci di risanare, modificare, imbellettare, in modo da far contento un committente desideroso di possedere libri eleganti e di facile lettura.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Quindi, quando l'originale è andato perduto, ed è tramandato da copie (manoscritte o a stampa), tocca alla ***critica testuale*** (o ***ecdotica***) ricostruirne la forma il più possibile vicina all'originaria, eseguendo un confronto spregiudicato tra tutti i testimoni per valutarne l'attendibilità e i reciproci rapporti. Il prodotto della critica testuale è l'**edizione critica** che ha lo scopo di pubblicare il testo libero da tutte le imperfezioni e le alterazioni subite nel tempo e di documentare il lavoro svolto dal filologo, in tal caso detto ***curatore*** (o *editore critico*).

2. Errori e varianti

Con il termine *variante* si indica ogni lezione di un testimone, anche minima, che presenti divergenze rispetto ad altri testimoni della tradizione di un testo.
Le varianti si possono classificare in due prime tipologie di base:

- Le ***varianti sostanziali***, che riguardano elementi del testo come il lessico e la sintassi (la sostituzione di parole o l'inversione del loro ordine all'interno del periodo), e gli spostamenti, le aggiunte e le soppressioni anche ampie di porzioni di testo.
- Le ***varianti formali,*** che riguardano la superficie del testo, cioè la grafia delle parole, la loro rappresentazione fonetica e l'uso dei segni diacritici, ma anche i segni paragrafematici, come la punteggiatura, le maiuscole e gli accenti.

Le ***varianti d'autore*** (o ***redazionali***) sono quelle che si possono far risalire all'autore stesso, apportate in una delle fasi della stesura e revisione del testo, o di successiva rielaborazione, e sono importanti per capire la genesi e il processo elaborativo del testo.

- Sono dette ***alternative*** quando l'autore, dopo aver registrato nel suo manoscritto una o più varianti, non ha effettuato una scelta.
- Nel caso in cui si possieda l'autografo è anche possibile distinguere
    - ***varianti immediate***, se apposte all'atto stesso della stesura del testo; in genere si trovano sulla riga di scrittura accanto al testo cassato che esse correggono,
    - ***varianti tardive***, se aggiunte in una fase di correzione successiva; in genere sono soprascritte, sottoscritte o ascritte (a sx o a dx del testo), ma è possibile distinguerle con certezza solamente nel caso in cui l'autore abbia utilizzato due penne diverse.

Si parla, a questo proposito, di **CRITICA DELLE VARIANTI**: un tipo di indagine filologica introdotta dal ***Contini***, la quale non si sofferma unicamente sull'opera data e compiuta, ma analizza anche le edizioni precedenti e le varie fasi correttorie dei manoscritti. L'analisi dinamica è possibile solamente nel caso in cui sia stata conservata la documentazione relativa alla produzione di un testo.

- Nel caso della censura, l'autore può reagire dando luogo a un non occasionale rifacimento, come è avvenuto per l'***Adelchi*** di **Manzoni**.
- Rifacimento vuol dire anche riscrittura da parte di un altro autore con un proposito dichiarato, come quello del **Berni** che tradusse l'***Orlando Innamorato*** nelle agili forme del fiorentino moderno, rendendolo in tal modo fruibile a un pubblico che non tollerava più le asprezze padane del Boiardo.

Inevitabilmente nel copiare un testo, i copisti compivano degli **errori** (*ogni deviazione dal testo originale*). Essi sono ***volontari***, quando il copista decide volontariamente di modificare il testo del suo modello, e ***involontari*** (o meccanici), quando il copista li provoca senza rendersene conto, a causa di meccanismi psicologici attivi durante l'attività di copiatura.
È in questo contesto che si inseriscono le ***varianti di tradizione,*** quelle che si possono riscontrare nelle copie di un testo il cui originale è andato perduto (quindi si imputano, ipoteticamente, alle sviste del copista).
In generale gli ***errori*** più commessi dai copisti sono:

15. **Aplografia**: omissione di sillabe identiche e consecutive. Es. da *sperperare* a *sperare*

16. **Dittografia**: il contrario dell'aplografia. Es. *sperare* diventa *sperperare*

17. **Errori paleografici**: errori *ottici* che consistono nella confusione o nella mancata comprensione tra segni diversi ma simili (spesso del sistema di abbreviazione), frequenti nelle scritture antiche.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

18. **Lettura sintetica**: errori di tipo psicologico, per cui si leggono attentamente le prime lettere di una parola e il resto lo si guarda tirando a indovinare.

19. **Omeoarchia**: deriva dalla L.S.; scambio tra parole che iniziano allo stesso modo e proseguono in modo simile (es. *diagramma* e *digramma*).

20. **Salto per omoteleuto** (*salto dallo stesso allo stesso*, detto ***pesce*** dai tipografi): scambio tra parole che hanno la stessa fine (es. *parenti* e *attenti*), o che sono identiche.
    - Copiando si procede per brevi segmenti di testo (*pericopi*), ed è normale che l'occhio rintracci sul modello l'ultima parola del segmento appena trascritto e di lì prosegua; ma può capitare che la medesima parola, o la medesima parte finale di parola, ricorra qualche riga più innanzi e che di qui il copista riprenda a leggere saltando il brano intermedio (soprattutto se breve).

21. **Omissione di segni diacritici** (accenti, apostrofi, punteggiatura…)

22. **Banalizzazione**: sostituzione di un testo dal senso difficile o di una parola rara o ricercata con una semplificazione per approssimazione del concetto (il curatore dovrebbe preferire la *lectio difficilior*).

23. **Errori con senso**: sono subdoli perché, inserendosi bene nel contesto, hanno un'aria di autenticità che solo il confronto e la divergenza rispetto ad altri testimoni potrebbero smascherare. Alcune coppie o gruppi di varianti possono risultare ***adiafore*** (o *equivalenti*): tra esse è impossibile per il curatore operare una scelta in assenza di un originale che attesti la lezione corretta.

Immaginando di scindere l'atto di copiare in fasi avremo
1. Lettura: errori visivi, ottici
2. Memorizzazione: errori mnemonici
3. Autodettatura: errori psicologici (causati da interferenze psicologiche).
4. Scrittura: errori meccanici es. anima → amina

L'**autodettatura** comporta una *pronuncia interiore* (o *immagine acustica*) nella quale il copista introduce proprie abitudini fonetiche, causa di errore. È noto che testi italiani antichi trascritti fuori dalla zona di provenienza sono spesso ricoperti di una patina dialettale estranea all'originale. O ancora:

24. **Anticipo**: nell'autodettatura di una frase appena letta il copista anticipa la posizione di una parola che sta alla fine del periodo.
25. **Ripetizione**: nell'autodettatura una parola oltre ad occupare il proprio posto prende anche quello di una parola che segue.

In assenza dell'originale di un'opera, 2 sono le categorie principali di errori da individuare per tracciare i rapporti tra i testimoni in vista di un'edizione critica

- L'***errore monogenetico***: tipologia di errore in cui difficilmente possono incorrere due copisti in maniera indipendente. Conferma che due o più testimoni sono collegati.

- L'***errore* poligenetico**: tipologia di errore comune, in cui i copisti possono incorrere indipendentemente l'uno dall'altro. Non è sufficiente a dimostrare una parentela tra due o più testimoni che presentino tale errore.

Altri errori sono però dovuti proprio all'autore, e spesso alla sua cultura (le inesattezze nel tradurre, le sue fonti, le citazioni, ecc). Tutto ciò va conservato e accompagnato da note esplicative; correggere equivarrebbe a falsificare poiché si sostituirebbero dati storici certi venendo meno alla funzione istituzionale della filologia.

3. Autenticità, attribuzione, datazione

Una scrittura ben nota, e magari personalissima, permette di risolvere il **problema dell'attribuzione** di un qualsiasi autografo che ci sia giunto adespoto, come è capitato ad esempio per un'opera filologica del Poliziano. Spesso però si ha a che fare con autori il cui modo di scrivere è documentato poco, o per niente (come Dante). Indipendente o concomitante può essere l'azione-calamita esercitata dal nome famoso ai danni di quello oscuro (o addirittura assente) per cui, ad es., abbondano le erronee attribuzioni a Dante.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Nel campo della scrittura ci sono dunque ***res nullius***, soggette a proposte di attribuzione da parte degli studiosi. Interessante è stato il caso del ***Fiore*** e del ***Detto d'amore*** per i quali **Contini** ha rilanciato il nome di Dante con importanti **argomenti di ordine interno** (lingua, metrica, stile).
Altre volte si ricorre ad **argomenti esterni al testo**, come attribuzioni presenti in parte della tradizione, testimonianze insospettabili, confessioni in lettere private… è ovvio che i risultati più sicuri si ottengono facendo convergere prove di entrambi i tipi.

Quanto ai **problemi di datazione**, l'esame della scrittura costituisce spesso una fase rivelatrice della ricerca: nel caso di codici antichi, la perizia paleografica procede di pari passo con l'esame del colorito linguistico, della filigrana, della rilegatura, di eventuali miniature etc, ma spesso occorre accontentarsi di un modesto grado di approssimazione. A più precise ipotesi si arriva quando si ha a che fare con manoscritti provenienti da centri scrittori ben documentati, o quando esistono molti prodotti datati della stessa mano.

- A stringenti approssimazioni si arriva tuttavia solo quando è possibile trovare uno o più precisi punti di riferimento cronologico: un testo citato in un atto di data sicura è ovviamente anteriore (es. l'*Inferno* era divulgato prima del 1317, poiché se ne trovano alcuni versi in una parte di un *Memoriale bolognese* del 1317). Occorre distinguere tra data della stesura di un'opera e la data del testimone o dei testimoni. Tale compito è agevolato se si possiedono sufficienti informazioni biografiche sull'autore. Ci si accontenta anche di conoscere la **data di morte** di uno scrittore per fissare un termine ***ante quem*** delle sue opere.

- A un testimone datato si fa certo buona accoglienza, ma è meglio non fidarsene a occhi chiusi. Capita che un copista trascriva col testo anche la data che si trova all'inizio o alla fine del suo antigrafo (errori?).
Occorre prudenza con le stampe, per le quali falsi luoghi e false date abbondano nei periodi di repressione censoria: nel 1855 Manzoni pubblicò un esemplare unico dedicato alla moglie di *Inni sacri e altre poesie liriche* a Milano presso la tipografia Redaelli, retrodatandolo sul frontespizio al 1848, poiché allora, non certo nel 1855, si sarebbero potuti stampare i versi patriottici.

- La data pone infine problemi quando è espressa in uno stile nel quale l'anno non inizia col primo di gennaio. Per l'Italia, per esempio, esiste lo *stile della Natività* che inizia con il 25 dicembre. A tali peculiarità bisogna prestare attenzione perché, trascurandole, capita di incorrere in equivoci.

4. Storia della tradizione

I testimoni sono anche individui storici con autonoma fisionomia: recano traccia di committenti, amanuensi, i quali ne hanno determinato la primitiva consistenza materiale e le successive modificazioni.
Fondamentale è stata la mediazione del **Medioevo** nel conservare e tramandare il patrimonio culturale classico: proprio perché spesso è scarso il materiale superstite, ogni codice è prezioso perché ci dice qualcosa sul centro ove è stato prodotto, su chi lo ha commissionato, sui suoi lettori e proprietari.

Dal punto di vista della **fedeltà all'originale** si può, in fase di recensio, fare una gerarchia tra i testimoni. Spesso, la larga conoscenza di un'opera, dipende da una vulgata decorosa, ma non attendibile. Molte opere, soprattutto poetiche, di fine '400 – inizio '500, furono stampate o ristampate verso la metà del XVI sec. e sottoposte a una revisione linguistica spesso radicale, a cura del tipografo.
Le caratteristiche dialettali dei testimoni possono rivelare centri di diffusione prevalenti e quindi nessi con fenomeni d'altro tipo. Tipico in tal senso è il caso di molte copie del *Decameron* che presentano diversità quanto ai nomi dei luoghi e dei personaggi di alcune novelle: il fenomeno, apparentemente incomprensibile, si spiega facendo attenzione ad appunti marginali che rivelano una circolazione nell'ambiente dei traffici mercantili, tra uomini alle cui reali avventure ancor meglio corrispondevano, con qualche ritocco onomastico, quelle narrate dal Boccaccio.
A proposito di Boccaccio, è stata introdotta da Vittore Branca la distinzione terminologica fra **tradizione caratterizzata** e **caratterizzante**: la prima allude all'esame delle testimonianze in funzione del testo critico, la seconda allo studio delle vie a ogni opera secondo cui si sviluppò la riproduzione e la circolazione dei testi. Viene quindi sottolineata la necessità di accompagnare alla «critica del testo» la «storia della tradizione».

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

CAPITOLO 4 - L'EDIZIONE

1. Edizione critica dato più di un testimone

Dei testi letterari medievali in lingue romanze sono giunti sino a noi solitamente non gli originali, ma una o più copie di varia età e localizzazione geografica. Immaginiamo che un originale perduto sia noto solo attraverso tre copie A, B, C, e che esse presentino un certo numero di divergenze, quindi di varianti. L'editore, non avendo una testimonianza unanime, dovrà decidere quale dei testimoni ha ragione. La scelta risulta però imbarazzante se le tre copie presentano nello stesso punto lezioni diversi, ma accettabili (varianti *neutre*, *adiafore*, *indifferenti*). Non è pensabile uscire dall'imbarazzo della scelta affidandosi a criteri estrinseci: ad esempio, preferire il più antico dei testimoni è pericoloso in quanto esso può essere copia di copia di copia… e quindi più alterato di un testimone recente tratto senza mediazioni dall'originale; ancor più ovvio e frequente è che un testimone accurato, senza errori, lacune o incongruenze, sia *non* una copia fedele all'originale, *ma* il prodotto della rassettatura di un abile copista.
Per decidere quanto credito dare alle varie testimonianze occorre sapere quali rapporti siano intercorsi tra le copie conservate, ma anche tra queste e l'originale perduto. La critica del testo fornisce procedure razionali per arrivare a formulare l'ipotesi più probabile su come era l'originale e su come si è articolata, nelle grandi linee, la sua trasmissione fino ai testimoni conservati.

Nell'ambito del **METODO DI LACHMANN**, messo in atto dal filologo tedesco Lachmann nel corso del XIX secolo per la ricostruzione dell'originale, si possono individuare più fasi:

1. Col termine ***recensio***, "recensione", viene individuata la tradizione, cioè viene fatto un censimento dei testimoni che tramandano per intero o in parte, in modo diretto o indiretto, l'opera di cui si vuole fornire il testo critico.
   L'elenco dei testimoni comprende non solo quelli reperibili, ma anche quelli irreperibili e tuttavia indirettamente noti, che è opportuno segnalare perché potrebbero prima o poi venire scoperti (es. una canzone di Dante citata nel De vulgari eloquentia, le opere teatrali giovanili di Pirandello…).
   Serve quindi a individuare le caratteristiche e i limiti della tradizione di quel testimone.
   Nel caso in cui l'esame diretto di alcuni testimoni sia arduo per la loro distanza, oggi il progresso tecnico consente di superare gli ostacoli usando riproduzioni meccaniche. Di tali sussidi occorre servirsi con prudenza poiché niente sostituisce l'esame diretto. Spesso, infatti, le riproduzioni fotografiche non rivelano un cambiamento di colore nell'inchiostro.
   Ciascun testimone deve essere studiato con cura nelle sue caratteristiche materiali e in relazione all'opera tradita, la quale può presentarsi perfettamente integra, oppure mutilata per la rifilatura eccessiva dei margini o per la perdita di carte e interi fascicoli etc. Nel caso di testi miscellanei, anche i testi che direttamente non interessano meritano una ricerca bibliografica per accertare se sono stati studiati giungendo a conclusioni di cui si debba tener conto. I risultati delle indagini preliminari si condensano nella descrizione di ciascun testimone.
   Una parte fondamentale di questa fase è la ***eliminatio codicum descriptorum,*** durante la quale si eleminano i manoscritti derivanti da altri manoscritti. (es. B copiato – descriptus – da A)

2. Dopo aver individuato i testimoni, si procede alla ***collatio***, cioè li si mette a confronto parola per parola. Si sceglie un punto di riferimento, **testo di collazione**, rispetto al quale misurare convergenze e divergenze. Il testo di collazione deve essere un testo completo. Questo viene trascritto diplomaticamente per intero. Completata la trascrizione avviene il confronto sistematico tra i testimoni e il testo di collazione. In corrispondenza di ciascuna parola della prima linea si incolonnano le varianti e si lascia spazio bianco dove la coincidenza è perfetta (p.118); inoltre si prende nota delle particolarità di ciascun testimone, come lacune, macchie, fori, cancellature…

3. Da questo lavoro non deve essere disgiunta l'***interpretatio,*** cioè lo sforzo contestuale di intendere la lezione di ciascun testimone nella sua *peculiarità*, ovvero quella capacità di giudizio che consente di distinguere lezioni giuste, sospette, erronee. L'interpretatio serve quindi ad analizzare i dati raccolti.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

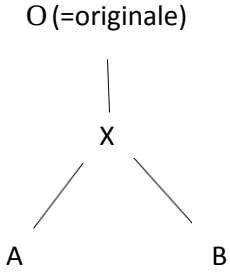
Come si passa dal confronto a individuare i dati più interessanti? A interessare il filologo sono gli **errori**, i quali stabiliscono o escludono rapporti di parentela tra i testimoni.
Per *separare* o *congiungere* testimoni e gruppi di testimoni, oltre a prove *esterne* riguardanti l'ordine dei fascicoli, note di possesso, glosse e sottoscrizioni, sono fondamentali le *note interne* al testo, basate sui cosiddetti ***errori guida*** (o *errori direttivi* o *significativi*). Pertanto, mentre gli errori poligenetici non hanno valore di errori guida, quelli monogenetici sono fondamentali per stabilire il collegamento fra due testimoni. Nell'ambito di questa tipologia si distinguono:

- *L'**errore congiuntivo***: presente in due o più testimoni, prova che essi sono collegati, derivando uno dall'altro o entrambi da un comune ascendente (questo è valido solo se è dimostrabile che due copisti non possano compiere quel tipo di errore in modo indipendente).
- *L'**errore separativo***: presente in un testimone, ma non in un altro, può fare escludere che essi siano collegati.

Ciascuna situazione è rappresentabile graficamente con un albero genealogico (***stemma codicum***).
Siano A e B i due soli testimoni conservati.
La presenza degli errori separativi in un testimone più antico (A) e la loro assenza in uno più recente (B) fa escludere che B sia copia di A. La loro assenza in A (più antico), tuttavia, non serve da sola come prova che B (più recente) sia copia di A: di tale prova si è in passato abusato per l'inconscia tendenza a privilegiare i codici più antichi.
Siano di nuovo A e B i due soli testimoni. Se hanno in comune almeno un *errore congiuntivo*, può darsi che:

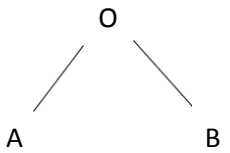
- uno sia copia dell'altro,
- derivino da un terzo testimone non conservato.

Se oltre all'errore congiuntivo comune, in A si trova almeno un *errore separativo* che manca in B e viceversa, è esclusa la filiazione diretta tra i due testimoni (ipotesi 1) e si verifica la seguente situazione:



L'antecedente *x* non è l'originale (indicato con O), bensì l'**archetipo**, la copia non conservata, guastata da almeno un errore di tipo congiuntivo, dalla quale derivano tutti i testimoni conservati; solitamente viene designato con *x* e, a partire da esso, si contano le diramazioni dello stemma.
In base al numero di diramazioni si parlerà di **schema esapartito, pentapartito**…
Per identificare il tipo di stemma contano le diramazioni iniziali, non quelle prodottesi nei piani bassi.

Nel caso in cui non ci sia nemmeno un errore in comune, cioè di tipo congiuntivo, e sia A che B abbiano un errore proprio, si verifica la seguente situazione:



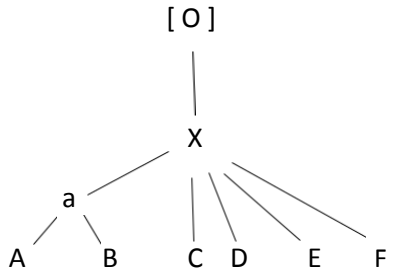
Per ipotizzare l'esistenza di un archetipo deve quindi esistere un errore in comune di valore congiuntivo.

Come si corregge l'errore? **Per congettura** (Vedi *Emendatio*).

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

Lo stemma non è la rappresentazione dettagliata di come in concreto è avvenuta la trasmissione di un testo, ma è soltanto lo schema dei rapporti genealogici decisivi per valutare le diverse testimonianze. Occorre invece tener conto di quei testimoni perduti la cui esistenza ha condizionato i rapporti tra i testimoni conservati, fatto che risulta dalla collazione. Dati A, B, C, D, E, F discendenti da *x*, si scopre almeno un errore significativo comune soltanto ad A e B. Tale errore è insieme separativo e congiuntivo, quindi:

1. In quanto separativo non risale a *x* perché dovrebbe trovarsi anche negli altri testimoni (C, D, E, F);
2. In quanto congiuntivo, monogenetico, non può essersi prodotto indipendentemente in A e in B, ma probabilmente risale a un testimone perduto *a interpositus* (intermedio) tra *x* e A e B, che individua quindi una *classe* (o *famiglia* o *ramo*). La presenza di *a* (subarchetipo) cambia i rapporti tra i testimoni.



Rintracciando altri errori guida lo stemma può complicarsi e articolarsi variamente.

2. Scelte meccaniche

Gli stemmi servono anche a scegliere tra quelle che si chiamano le ***lezioni adiafore*** (uguali).
Prima di Lachmann, i filologi sceglievano in base a un criterio soggettivo la lezione che tra le due convinceva di più. Per questo viene poi elaborata la **LEGGE DELLA MAGGIORANZA**.
Laddove una lezione sarà attestata nella maggioranza delle classi, quindi nei testimoni che derivano direttamente dall'archetipo (e NON nella maggioranza dei codici posseduti), tale lezione, secondo il metodo meccanico lachmanniano, sarà verosimilmente quella corretta.
Se la lezione dell'archetipo si può fissare in modo meccanico, si parla di *recensio chiusa (o verticale).*

LIMITI DELL'APPLICAZIONE DELLA LEGGE DI MAGGIORANZA

- In caso di **stemmi bipartiti**, in cui quindi A e B discordanti hanno la stessa validità
- Qualora **tutte le lezioni** dei discendenti diretti dall'archetipo **differiscano**
- In presenza di **contaminazione** (trasmissione orizzontale)

Quanto detto finora parte dal presupposto che ciascuna copia sia stata trascritta da un unico esemplare (trasmissione verticale). Succede tuttavia che un copista abbia dovuto restituire il codice dal quale stava copiando e che quindi da un certo punto in avanti ne abbia usato un altro: in questo, e in casi simili, produce un testimone unico dal punto di vista materiale, ma doppio dal punto di vista testuale. Sorgono quindi complicazioni quando le parti di diversa provenienza non sono delimitabili in modo netto e sicuro, e soprattutto quando il copista ha attinto lezioni da numerosi codici compiendo quella che si chiama **CONTAMINAZIONE** (si parla allora di **tradizione non meccanica**, **orizzontale**).

C'è ragione di ritenere che talvolta a tale scopo fosse allestito un collettore di varianti (***editio variorum***), cioè un manoscritto dove, sui margini o nell'interlinea, si trovavano annotate le diverse lezioni presenti in altri manoscritti. Quale che sia l'origine della contaminazione, risulta compromessa la normale distribuzione delle varianti e degli errori e viene quindi meno uno dei presupposti che consentono ipotesi genealogiche verosimili, cioè la costruzione di uno *stemma codicum* sicuro.
In mancanza di indizi esterni, possono essere usati criteri interni dettati dal buon senso: una lacuna evidente non sarà stata trasmessa per contaminazione perché è impossibile che un copista l'abbia cercata altrove. Ma se la tradizione è contaminata in modo endemico, disegnare uno stemma può essere impossibile.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

3. Scelte non meccaniche

Nel caso di varianti di pari peso stemmatico, o di contaminazione, occorre introdurre criteri sostitutivi rispetto alla scelta meccanica rivelatasi impossibile. Si tratta di:

- individuare la variante che meglio si adatta all'***usus scribendi***, cioè alla lingua e allo stile dell'autore, al genere letterario e all'epoca,
- far ricorso al criterio della ***lectio difficilior***, cioè considerare originaria "la lezione più difficile", che dunque improbabilmente è dovuta all'innovazione da parte di qualche copista, che anzi tende generalmente a banalizzare le lezioni dell'esemplare da cui sta copiando.
    - ***DIFFRAZIONE***: la proliferazione di banalizzazioni ed errori, spec. in una certa parte del testo:
        - Es. In *Paradiso, XIX* troviamo scritto: "*di quella ch'io notai di più*", ma in vari testimoni si ha: *di più carezza, di più chiarezza, di più certezza*. Nel verificare quale sia la forma corretta, si può scartare subito *chiarezza* perché più avanti la parola si ripete. *Certezza* nel '300 ha lo stesso significato di oggi, mentre *carezza* sigiìnificava pregio, eccellenza. Quindi l'originale che ha causato la diffrazione è *carezza*.

Se la lezione dell'archetipo non si può fissare meccanicamente, si parla di *recensione aperta (o orizzontale)*.
Si potrebbero completamente vanificare queste cose appena dette, qualora noi fossimo in presenza di una tradizione di un testo che abbia conservato tracce di **varianti d'autore**: infatti, potrebbe essere stato l'autore a cambiare una parola da una più difficile a una più facile, ma senza avere il testo che conserva queste varianti non ci è dato saperlo.

- Può capitare che nella trasmissione di un testo in prosa, in qualche testimone il testo trascritto presenti delle mancanze cioè che il copista per disattenzione non abbia trascritto un pezzo di frase o anche un'intera frase. In questo testimone si è prodotta una ***lacuna*** o ***mancanza*** (es. omoteleuto). Le lacune sono considerate dei veri e propri errori. Una lacuna ha di norma *valore separativo* perché non è correggibile per congettura. Se io ho dei testimoni con la stessa lacuna, essa sarà *congiuntiva*.

4. Emendatio

Ricostruita con criteri meccanici e col ***iudicium*** la lezione dell'archetipo, non resta che correggerne gli errori per avere la lezione dell'originale. L'*emendatio* è la **correzione solamente congetturale**. Una buona congettura dovrà essere innanzitutto coerente da ogni punto di vista col testo dove si inserisce. Non tutto però si riesce a emendare. In tal caso, l'errore non emendabile deve essere messo in evidenza attraverso l'***òbelo*** o ***crux desperationis***, un segno tipografico posto a inizio e a fine della lezione corrotta: † errore †
L'obelo può rappresentare anche una porzione di testo mancante a causa di una lacuna provocata da un insufficiente numero di fonti che tramandano il testo, tale che non sia possibile una *restitutio*.

5. Varianti formali

Resta comunque aperto il problema di come scegliere tra le **varianti grafiche, fonetiche, morfologiche** che la stessa parola molto spesso presenta a seconda dei manoscritti. È evidente come, applicando la legge della maggioranza, si corre il rischio di attribuire all'originale un certo colorito linguistico piuttosto che un altro solo perché la tradizione, nei suoi piani alti, ha subito l'influsso prevalente di una certa cultura grafica e linguistica, magari molto diversa da quella dell'autore. Il problema delle varianti formali non si pone nel caso dei **classici latini**, le cui edizioni critiche presentano una veste grafica e fonetica perlopiù *standardizzata*.

Il problema sorge per i **testi in lingue moderne** (volgare), spec. antecedenti alla normativa ortografica e grammaticale, quando la loro trascrizione era influenzabile dall'ambito linguistico in cui si svolgeva, e quindi poteva dar luogo a *ibridismi* di difficile interpretazione. Il critico del testo volgare è tenuto a sviluppare, caso per caso, una speciale metodologia tesa a ricostruire ipoteticamente la veste linguistica più vicina all'originale.

1. All'inizio della nostra letteratura sta il caso limite della **poesia siciliana**, nota quasi soltanto attraverso **copie toscanizzate** e quindi infedeli dal punto di vista fonomorfologico. Tale situazione indusse alcuni studiosi a ritradurre quei testi in siciliano; il risultato è tuttavia inattendibile, sia perché mancano informazioni dettagliate sulle precise caratteristiche duecentesche del dialetto, sia perché impossibile conoscere - per ciascun poeta e ai vari livelli - il grado di mescolanza tra elementi locali, latinismi, provenzalismi e francesismi. Di conseguenza non resta che presentare i testi nella veste tradizionale.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

6. Apparato critico

Chi utilizza un'edizione critica deve poter conoscere senza difficoltà i criteri seguiti e le scelte operate ai vari livelli. L'apparato critico serve a questo; in genere è localizzato a piè di pagina e consente, con rapidi controlli, di confrontare le lezioni accolte nel testo con quelle scartate. Si distingue tra

- apparato critico **negativo**: sono indicati soltanto i testimoni portatori di lezioni divergenti rispetto alla lezione accettata nel testo critico;
- apparato critico **positivo**: è completamente esplicito perché indica anche i testimoni della lezione accettata e messa a testo.
    - Apparati rigorosamente positivi sono molto rari. In essi è subito chiaro da quale manoscritto derivi la lezione accolta nel testo.

Soprattutto se i testimoni sono numerosi è bene che l'apparato critico sia stringato, ridotto cioè ai nudi fatti della tradizione, lezioni e sigle, senza troppe parole di commento.
Informazioni accessorie, giustificazioni e ragionamenti **dell'editore** si possono collocare nella stessa pagina, ma separati.
Qualora siano identificate **varianti d'autore**, occorre distinguerle o con particolari segni tipografici o dedicando a esse una seconda fascia di apparato. L'apparato diviso in due fasce, soprattutto se posto a piè di pagina, è la soluzione più comoda e chiara per il lettore.

7. Edizione diplomatica

= edizione che segue la trascrizione diplomatica
Riproduce il testo in maniera accurata e **fedele al suo aspetto esteriore**, per quanto lo consente l'uso di moderni caratteri a stampa. Tale consuetudine risale al formarsi, nella seconda metà del XVII secolo, di una disciplina volta a fornire giudizi di autenticità sui documenti medievali: la *diplomatica*. Il collegamento con delicate questioni giuridiche impose di limitarsi alla pura e semplice trascrizione, criterio poi adottato anche da editori di manoscritti letterari. Non sempre però le edizioni diplomatiche, soprattutto quelle di grande mole, riescono perfette e quindi conviene servirsene come sussidio non alternativo all'ispezione diretta del manoscritto. Viene sciolto solamente il titulus e le varie abbreviazioni.

8. Edizione interpretativa

= edizione che segue la trascrizione interpretativa
La trascrizione interpretativa non consiste nell'ammodernare le scritture antiche arbitrariamente ma nell'intervenire su di esse seguendo criteri rigorosi e chiaramente predeterminati:

- Divisione delle parole, maiuscole, minuscole, punteggiatura secondo l'uso moderno
- Distinzione tra *u* e *v* secondo l'uso moderno
- Unica forma breve di *i*
- Accenti e apostrofi secondo l'uso moderno
- Punto in alto per indicare assenza legittima di consonante finale (es. *ne'* per *nei*)
- Parentesi tonde per lo scioglimento delle abbreviazioni
- Parentesi quadre per le lacune meccaniche, dovute quindi a perdite, lacerazioni, rifilature…

Rimangono la H in *pocho* e la Z nella forma della Ç con cediglia.
Le grafie comportano scelte culturali ben precise, sono portatrici di scelte culturali.
Es. l'ammodernamento di *nympha* in ninfa può comportare la perdita di una parte del significato.
Es2. nei *Triumphi* di Petrarca: Trionfo = cerimonia della Roma antica nella quale veniva celebrato un generale tornato vittorioso dalla campagna militare. I Trionfi sono in questo caso realizzati sullo sfondo dell'antica Roma e quindi si perderebbe una precisa connotazione culturale.

Edizione critica

Dal greco *crino* = giudico, è un testo che ha alle spalle il lavoro di collazione. L'autore deve spiegare perché ha modificato in quel modo il testo (lo fa nell'**apparato** = parte posta sotto il testo), deve documentare il lavoro svolto. A partire dai dati osservabili nell'unico testimone si formula un'ipotesi esplicita sullo stato dell'originale, segnalando eventuali punti in cui una conclusione sia dubbia o impossibile. Non è detto che qualsiasi edizione critica su *codex unicus* debba essere più conservativa di quella su *codices plurimi*.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

EDIZIONE DATO UN UNICO TESTIMONE

Si lavora su un unico testimone o perché unico esso è di fatto, o perché si decide di trattarlo come tale, pur essendo plurima la tradizione. Quest'ultimo atteggiamento si giustifica qualora interessi non ricostruire l'originale, ma far conoscere la forma particolare, inclusi errori e varianti, che un certo testo assunse nella sua concreta diffusione in epoche e ambienti determinati.

EDIZIONE DATO L'ORIGINALE

Qualora si disponga di un originale, manoscritto o a stampa, ben identificabile, basta riprodurlo fedelmente e ciò sarà tanto più semplice quanto più si tratti di opera caratterizzata ad usi grafici (divisione delle parole, maiuscole, minuscole, punteggiatura…) coincidenti o almeno compatibili con i nostri. Altrimenti si possono adottare i criteri prima suggeriti per l'edizione interpretativa d'un testimone unico. Si impone dunque un atteggiamento rispettoso dell'*usus scribendi* (inclusa la cultura grafica) dell'autore.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

CAPITOLO 5 - FILOLOGIA D'AUTORE

Filologia d'autore = l'insieme di metodi e problemi relativi all'edizione di testi (spesso dell'800-'900) conservati da uno o più manoscritti autografi (o idiografi), o da stampe sorvegliate dall'autore, e caratterizzati da varianti, stesure o redazioni plurime.

- Si parla di opere dell'Otto-Novecento perché da questo periodo si diffonde l'abitudine di costruire **archivi privati** contenenti carteggi, documenti personali e tutte le carte prodotte e accumulate nel corso della stesura delle opere. È eccezionale che si conservino una o più stesure autografe prima di questo periodo, sia perché molto è andato perduto, sia perché prima dell'avvento della stampa, si elaborava il testo mentalmente, senza servirsi di un supporto scritto.
  Alla morte dell'autore, tale archivio, qualora non venga disperso, finisce in una pubblica istituzione, di solito una biblioteca

Quando l'ultima volontà dell'autore è nota, gli obiettivi del filologo diventano
A) **Ricostruire e** rappresentare nel modo più chiaro e razionale **il processo correttorio del testo** stesso dalle origini alla sua forma definitiva, servendosi – se conservatisi – di appunti, bozze, stesure provvisorie, ecc.,
B) **Stabilire il testo critico**, ossia decidere quale lezione mettere in luce. Si può trovare:

1. L'**apparato genetico** quando si pubblica a testo l'ultima lezione, poi cristallizzata (C) mentre nell'apparato si presentano A e B.
2. L'**apparato evolutivo** quando si pubblica a testo la prima edizione (A), e nell'apparato B e C.

Il fatto che l'autore sia ancora in vita non implica necessariamente che il problema sia risolvibile

1. Il manoscritto moderno

Benché più frequentemente capita di trovare varianti d'autore in manoscritti autografi o in stampe autorizzate, si è visto, a proposito delle *Rime* di **Dante**, che esse sopravvivono anche all'interno di una tradizione costituita solo da copie.

- All'inizio dell'800 si diffonde l'abitudine, tra gli scrittori, di non mandare in tipografia il loro autografo, ma di farlo trascrivere a copisti di professione. Ergo quelle copie calligrafiche, sebbene riviste dall'autore e perciò definibili *idiografi*, talvolta contengono errori, trasmettendo alla stampa lezioni diverse dall'autografo.

Il manoscritto, con l'invenzione della stampa, ha cessato di servire a diffondere la conoscenza di un'opera ma ha continuato a servire da supporto alla produzione del testo. Una volta confinati nella dimensione privata dell'attività di uno scrittore, i manoscritti autografi sembrerebbero destinati a scomparire rapidamente, in quanto testimoni di qualcosa di provvisorio rispetto all'opera stampata. Tuttavia nell'età moderna succede sempre più spesso che siano conservati abbozzi, minute ecc., tanto che per certi scrittori dell'Ottocento come **Flaubert** siamo sommersi da questo tipo di materiali.
La massa superstite dei moderni manoscritti d'autore è enorme e perlopiù inesplorata a causa dei censimenti sistematici scarsi, e delle frequenti difficoltà di accesso quando tali manoscritti sono conservati presso privati.

2. Nel laboratorio dello scrittore

A esplorare il laboratorio dell'opera letteraria hanno spinto all'inizio motivi eterogenei e spesso estranei allo studio del fatto artistico nella sua specificità. Il **risveglio della nazionalità** e quindi dell'idea che anche scrittori moderni meritino grandi edizioni come gli antichi, edizioni che, quando si dia il caso, rendano conto di fasi anteriori a quella definitiva: d'uno scrittore simbolo della nazione tutto è importante, spec. gli autografi. Frutto insigne di questo atteggiamento è la «**Sophien-Ausgabe**», edizione delle opere di **Goethe** promossa dalla duchessa Sofia nel 1887, e giunta nel 1918 a 55 volumi solo per le opere letterarie vere e proprie.

In Italia la **spinta eticopolitica** si manifestò ovviamente in primis nella **filologia dantesca**.
Il **dibattito sulla lingua** del nuovo Stato unitario portò a occuparsi dei ***Promessi Sposi*** anche come testo in movimento e quindi a produrre edizioni che dessero conto in modo efficace del passaggio dalla prima (1827, Ventisettana) all'ultima (1840-42, Quarantana).

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

La filologia d'autore concentra la sua attenzione sul **momento creativo** e formula ipotesi, in base ai materiali conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di gestazione, sia nella fase spesso tormentata che, dopo la prima pubblicazione, porta talvolta a rifacimenti più o meno numerosi e complessi.

Ci si chiede se valga la pena avventurarsi in un campo di ricerca dove si incontrano spesso difficoltà e risultati incerti. Si potrebbe sostenere che, in presenza d'un testo a stampa, è meglio decidere d'ignorare l'esistenza della relativa documentazione manoscritta precedente, cioè di una storia privata che **sembra quasi indiscreto indagare**, visto che l'autore non le ha dato pubblicità. Anzi, talvolta ci ha lasciato testimonianza della sua preoccupazione in merito all'eventualità che un giorno si frugasse fra le sue carte (es. **Marcel Proust)**. Desiderio però spesso infranto in nome di un profondo rispetto per la grandezza dell'opera dello scrittore.
Il timore di essere indiscreti, in linea di massima, non ha ragion d'essere e sarebbe irrilevante di fronte al fatto capitale che la conoscenza di come lavoravano, ad esempio, Ariosto o Leopardi, consentita dallo studio dei loro scartafacci, ha aperto nuovi orizzonti all'indagine critica.

Diverse questioni sono legate ai testi non collegati direttamente a una determinata opera letteraria e scritti per proprio uso privato, testi che l'autore non avrebbe mai pubblicato, o avrebbe pubblicato solo dopo revisioni e ristrutturazioni radicali. Sono questioni soprattutto filologiche consistenti nel fatto che spesso occorre costruire ipotesi su dati che, proprio per il carattere privato della scrittura, sono labili, incerti, contraddittori. È il caso di alcune parti dello ***Zibaldone*** **leopardiano**, del quale sono state necessarie varie edizioni per arrivare a un assetto soddisfacente (idem per i ***Quaderni del carcere*** di **Gramsci**).

Tra le opere la cui stampa non era prevista dall'autore sono da ricordare anche le **lettere**.
Se prodotte da persone di modesta o scarsa cultura, le lettere private rappresentano livelli di comunicazione molto interessanti per una certa immediata resa del parlato che è raro trovare altrove. Quanto ai primi secoli dell'uso del volgare, si tratta di testimonianze preziose per dialetti che altrimenti raggiungono forma scritta in modi artificiosamente depurati e contaminati.

3. L'avantesto

L'**avantesto** (dal francese *avantexte*) comprende l'insieme di materiali preparatori di un'opera: liste di parole-chiave, appunti, abbozzi e stesure precedenti.

- In **Francia**, il termine è stato introdotto da **Jean Bellemin-Noël** ed è stato utilizzato anche per descrivere materiali non appartenenti ad ambiti strettamente filologici (includendo, ad esempio, anche il percorso mentale dell'autore).

- In Italia il termine include solo i dati materiali relativi a tutto ciò che ha preceduto il testo, in via:
  - Diretta (prime stesure e successivi rifacimenti che precedono il testo);
  - Indiretta (elenchi di personaggi, elenchi lessicali, progetti letterari).

Da queste differenze discendono 2 tipi diversi di edizione critica:

EDIZIONE CRITICA FRANCESE (*édition génétique*)

- È integrale di tutto l'avantesto, dai primi appunti alle correzioni sulle bozze di stampa, *senza distinzioni o relazioni di subordinazione* tra testo, materiali preparatori e apparato.

EDIZIONE CRITICA TEDESCO-ITALIANA (*edizione critica* o *critico-genetica*)

- Pone l'accento sul processo correttorio, di cui la lezione a testo costituisce il prodotto finale.
- Tiene in considerazione solo la parte dell'avantesto che ha una relazione diretta con il testo stesso.
- Esiste una *gerarchia*: l'apparato è subordinato al testo e occupa la zona topografica al piede della pagina, alla fine del testo, oppure si trova in un volume a parte.
- I materiali che non hanno relazione diretta con il testo sono pubblicati, ma non sono compresi nell'edizione; sono solitamente posti in posizione subordinata (in appendice, o in un volume a parte).

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

5.1 Tipi di varianti manoscritte

Si distingue tra:

- ***Varianti realizzate*** e ***Varianti non realizzate*** (o *alternative* > annotate senza cancellare il segmento corrispondente);
- ***Varianti immediate*** e ***Varianti tardive***, a seconda del tempo di esecuzione.
  È possibile identificarle tenendo conto della posizione delle varianti (immediatamente a destra rispetto alla lezione scartata, o in interlinea, o nei margini) e degli elementi contestuali (es. concordanza grammaticale);
- ***Varianti sostanziali*** e ***Varianti formali***;
- A seconda della modalità di esecuzione, si distingue tra *aggiunta, sostituzione, permutazione, soppressione.*

5.2 Strati di varianti

Strati di varianti si formano con il ritornare sullo stesso testo dell'autore che corregge, modifica, aggiunge, ecc. Poiché spesso non si arriva a stabilire con certezza la cronologia relativa tra le varianti, occorre almeno essere certi che esse facciano parte dello stesso insieme organico, cioè appartengono allo stesso *strato*.
Spie di questo legame sono in linea di massima, sia caratteristiche materiali (colore dell'inchiostro, tipo di scrittura, posizione nella pagina, ecc.), sia la dipendenza da un medesimo progetto - momento creativo.

Il *riconoscimento degli strati* serve a identificare eventuali ***campagne di correzione***, cioè a *scoprire rapporti semantici* tra un gran numero di varianti e quindi a conoscere il programma che le ha ispirate e l'eventuale rapporto con fatti storici, vicende private etc. Anche quando è provata l'esistenza di uno strato sovrapposto a un altro, restano varianti di dubbia appartenenza che è buona norma distinguere sempre, con espliciti avvertimenti.

5.3 Fasi elaborative

Per lo più si ha a che fare con un solo strato, al cui interno occorre stabilire quante e quali sono le fasi elaborative, tenendo presenti le varianti tardive che per loro natura non danno luogo a un'altra fase.
Nel caso più semplice, se su un segmento testuale discreto (sintagma, frase, verso…) [prima fase elaborativa] si deposita una sola variante, avremo una seconda fase elaborativa di questo segmento. Se la variante viene cancellata e sostituita con un'altra, avremo allora una terza fase elaborativa, e così via.
L'attribuzione di una variante a una fase rispetto a un'altra risulta spesso dal posto che occupa sulla pagina.

> Es: nello spazio interlineare, a una stratificazione dal basso verso l'alto
> corrisponde una successione di fasi dalla più antica alla più recente.

Spesso una fase elaborativa è caratterizzata da più ***varianti sincrone***, cioè introdotte insieme in punti diversi dello stesso segmento unitario. Rivelatrici di tale ***sincronia compositiva*** sono sia caratteristiche materiali, sia implicazioni semantiche, logiche, grammaticali.
A seconda che si accerti o no una sincronia compositiva, cambia dunque il numero delle fasi:
se il segmento XYZA è stato trasformato in BYCA, con due modifiche (X>B e Z>C) avvenute in tempi diversi, abbiamo una seconda fase BYZA oppure XYCA, e poi una terza BYCA; qualora invece le modifiche siano sincrone esse rientrano in una stessa fase e poiché a XYZA segue d'un colpo BYCA abbiamo soltanto due fasi di elaborazione.

5.4 Apparato in colonna (verticale)

Un apparato consistente nell'incolonnare sulla pagina le fasi attraverso le quali è passato un certo verso, dalla più antica alla più recente. Si realizza bene soprattutto nel caso di **opere poetiche** perché il verso tradizionale non va oltre la misura d'una riga e quindi consente l'incolonnamento delle relative varianti in ciascuna delle righe successive. ES. Data la sequenza XAB iniziale e XYZ finale, si ottiene la tabella a sx.

X	A	B
	Y	
		Z

5.5 Apparato lineare (orizzontale)

Simile è la r. *lineare*, utilizzabile quando l'autore non prosegue la stesura d'un segmento testuale fino alla sua naturale conclusione, ma si ferma, corregge, va avanti, si ferma, corregge, ecc. Questo apparato è più adatto alla prosa; le varianti sono elencate una di seguito all'altra, e l'apparato si trova in una fascia a piè di pagina.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

5.6 Testo di riferimento

Nel caso di un manoscritto costellato di correzioni, la rappresentazione lineare integrale è in sostanza un'**edizione diplomatica**: consiste nel collocare le varianti sulla stessa riga insieme al loro contesto invariante, segnalandone le caratteristiche attraverso segni diacritici e magari con qualche nota a piè di pagina.
Questa **soluzione** è **compatta**, per cui l'utente acquisisce varie informazioni senza spostare gli occhi dalla riga, purché non venga distratto dal numero di interruzioni e dalla difficoltà di districarsi tra i molti segni diacritici.
Più diffuso è il modello testo-apparato: nella pagina in alto è collocata una porzione di testo di riferimento e in basso vengono isolate le relative varianti. Pertanto la scelta del testo di riferimento è una scelta importante.

Tradizionalmente è stata ritenuta preferibile la scelta del testo corrispondente all'ultima volontà dell'autore sottolineando implicitamente il fatto che di solito il problema si pone di fronte non a manoscritti ma a più edizioni a stampa successive, tutte autorizzate dall'autore e però diverse l'una dall'altra.
Tuttavia ragioni affettive non possono essere determinanti; altrettanta cautela poi richiede l'applicazione più o meno conscia di un *modello evoluzionistico*, per cui dalla prima fase alle successive l'opera progredirebbe.

- Capita che uno scrittore introduca ulteriori modifiche nella ristampa d'una sua opera realizzando solo allora compiutamente il suo progetto artistico MA altrettanto reali sono i casi in cui un'ultima revisione serve a cancellare diversità tra testi concepiti a distanza di tempo.
- L'ultima volontà può dunque essere volta ad appiattire sincronicamente e a dare l'idea che mai niente è cambiato, oppure a fissare a posteriori una periodizzazione che corrisponde a un gusto retrospettivo, non al reale svolgimento storico.

Tra gli studiosi tedeschi e italiani si è affermato il principio per cui le varie redazioni di un'opera avrebbero ugual valore: il che vuol dire che l'editore è libero di scegliere l'una o l'altra. Il dibattito, ancora aperto, ha visto molti studiosi avanzare l'idea di privilegiare non l'ultima, ma la prima stampa perché:

1- Il testo della prima stampa rappresenta la **conclusione dell'originario processo creativo** di un'opera ed è quindi il risultato della più intensa fase produttiva dello scrittore;

2- Se le opere vengono pubblicate a partire dalla redazione della **prima stampa**, si documentano e **si confrontano le fasi** del completo sviluppo artistico dell'autore. Al contrario, presentare solo l'**ultima redazione** cristallizza l'autore in un'unica fase e **livella il processo storico del suo sviluppo**;

3- La decisione dell'autore di mandar fuori dal suo laboratorio un'opera conferisce al testo della prima stampa un **peso rilevante** e lo rende testimone particolarmente rappresentativo della sua **volontà**;

4- Il testo della prima stampa esercita l'**effetto più durevole**, prova le recensioni più attente, e possiede particolare importanza dal punto di vista della ricezione.

Quale che sia il modo di presentare e ordinare i fatti, essenziale è tenere separati i diversi momenti di elaborazione, per non arrivare a produrre, con materiali uno per uno autentici, un'opera mai esistita.

6. Esempi di edizione

A) Ariosto: frammenti autografi dell'«Orlando furioso»

La pubblicazione separata di un avantesto è imposta spesso più da fatti che da scelte teoriche.
L'aveva già adottata, vari decenni prima che si parlasse di *avantesto,* **Santorre Debenedetti** per ***I frammenti autografi dell'Orlando furioso*, 1937**. Com'è noto nel passaggio dalla prima (1516) alla seconda (1521) edizione del poema non si verificano mutamenti di struttura ma soltanto modesti ritocchi e poche aggiunte. Alla terza edizione (1532) il poeta lavorò per parecchi anni ed ebbe così modo di intervenire sia sulla lingua, adeguandola alla norma bembesca, sia sull'architettura complessiva, aggiungendo quattro episodi che portano il numero dei canti da 40 a 46. Sono giunti fino a noi sparpagliati in varie biblioteche alcuni quaderni e avanzi di quaderni autografi relativi alla prima, terza e quarta aggiunta, che attestano in modo frammentario fasi diverse dell'elaborazione che Debenedetti preferì non riportare nell'apparato della sua edizione critica del *Furioso* ma pubblicare separatamente. Ragioni pratiche: la trascrizione di autografi piene di frequentissime correzioni che l'Ariosto fece coprendo una parola rifiutata con la nuova o mutandone i lineamenti, richiede complessi accorgimenti tipografici incompatibili con quelli semplicissimi che si usano in un apparato destinato a registrare varianti a stampa.

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

B) Manzoni: «Fermo e Lucia»

Manzoni rivolse la sua attenzione al genere romanzesco probabilmente a seguito degli stimolanti colloqui avuti con Claude Fauriel nel 1820; importante fu la lettura dell'*Ivanhoe* di Walter Scott.
Il 24 aprile 1821 comincia la stesura del romanzo (tale data si trova sulla pagina iniziale).
Lo finirà il 17 settembre 1823, come si legge in fondo all'ultima carta. Il manoscritto non ha un titolo ma in un biglietto di Visconti a Cattaneo del 1822 ad esso si allude come "Romanzo di *Fermo e Lucia*".
Il manoscritto del *Fermo e Lucia* è composto da fogli interi formato protocollo, in successione, scritti sulla colonna di destra sul recto e sul verso. In alto a sinistra la numerazione progressiva per foglio ricomincia per ciascuno dei quattro tomi previsti da Manzoni su modello di W. Scott e così distinti: nessun segno per il primo, l'aggiunta del numero 2 alla numerazione dei singoli fogli del secondo, aggiunta di tre punti per il terzo e di quattro punti per il quarto.

A parte alcuni fogli perduti, l'aspetto originario del manoscritto così come apparve ai primi lettori non è conservato integralmente; Manzoni infatti si dedicò ben presto ad una radicale revisione e correzione per la quale spesso non bastava la colonna lasciata libera a sinistra. Più gravi sono le conseguenze di un altro fatto: l'autore, passando nella primavera del 1824 a una seconda minuta, utilizzò, in parte, fogli del tomo I della prima minuta, in parte, ricopiò e sostituì quelli mal ridotti e, in parte, riscrisse ex novo. Il risultato è dunque una complessa stratificazione che occorre riconoscere soprattutto per ricostruire la parte della prima minuta corrispondente al tomo I; poi le cose vanno meglio perché si riduce e scompare lo spostamento dei fogli.

Da allora gli studi sono proseguiti e hanno avuto nuovo impulso per opera di **Dante Isella**.
Intanto si è proceduto al distacco di alcuni cartigli che Manzoni appiccicò sui fogli della prima stesura quando non c'era più spazio sotto per scrivere; è stato quindi possibile leggere porzioni del testo sottostante fino ad ora occultate. È cambiata inoltre la prospettiva generale perché sono stati avanzati dubbi sulla possibilità di dare al *Fermo e Lucia* "lo statuto di un testo oggettivamente certo". Isella suggerì che fosse evidente il fatto che in rapporto alla struttura narrativa nettamente diversa, il *Fermo e Lucia* è perfettamente riconoscibile come un'idea di romanzo autonomo rispetto ai *Promessi Sposi*.
Il testo del *Fermo e Lucia*, perché in più punti simile piuttosto a un'ipotesi di lavoro che a un oggetto dai contorni compiutamente definiti, può e deve sussistere soltanto in stretta connessione con il suo apparato genetico, che dia conto in modo esaustivo del formarsi della lezione messa ad esponente; e quando sia necessario, con un secondo apparato di tipo evolutivo, che evidenzi quelle varianti che pur impiantandosi sulla prima redazione costituiscono un passaggio verso la seconda.

C) Manzoni: «I Promessi Sposi»

La prima edizione fu pubblicata nel 1827 a Milano in tre tomi, senza illustrazioni e ciascuno con propria paginazione, dall'editore-libraio Vincenzo Ferrario. Si possono considerare ormai sostanzialmente risolti certi problemi relativi al testo definitivo che Manzoni pubblicò tra il novembre del 1840 e il novembre del 1842, realizzando così un progetto concepito all'indomani della ventisettana: infatti dall'estate del 1827 fino a tutto il 1828 egli pensò a una revisione linguistica che eliminasse quanto era lontano dall'uso vivo della Toscana (arcaismi letterari, francesismi, lombardismi, latinismi…).
Fare una moderna edizione del solo testo definitivo dei Promessi Sposi sarebbe dunque semplice, trattandosi di ristampare in modo fedele la quarantana. Succede però che vari esemplari di quell'edizione originale non sono identici, ma differiscono in modo incoerente quanto a ortografia, punteggiatura e alcune scelte lessicali, (es. da *in faccia* a *in viso*, o da *infatti* a *in fatti*, o ancora *anche lui* diventa *anche Ferrer*).

Manzoni dunque intervenne facendo modificare la composizione dei piombi nel corso della stampa e così dai torchi uscirono fogli conformi al suo ultimo ripensamento accanto a fogli corrispondenti a una fase anteriore. I fogli accostati e poi rilegati in modo casuale hanno prodotto combinazioni di vecchio e nuovo di fronte alle quali occorre risolversi poiché una e soltanto una può essere la lezione definitiva.
Soccorre fortunatamente il cosiddetto "Tesoro manzoniano" della Biblioteca Naz. Braidense di Milano dove sono conservate bozze, prove di torchio e fogli di stampa già tirati e ancora ritoccati dall'incontentabile autore: è dunque possibile mettere ordine tra le varianti e riconoscere quelle che costituiscono l'ultima e definitiva volontà dell'autore.

This document is available free of charge on studocu

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)

D) Leopardi: «A Silvia»

Leopardi pubblicò nel 1835 i *Canti* (in numero di 39, mancando *Il tramonto della luna* e *La ginestra*) a Napoli presso Saverio Starita, un volume in sedicesimo piccoli di 188 pagine (sigla N), che avrebbe dovuto essere il primo delle *Opere*, subito bloccato dalla censura. Proprio per questo motivo di quel volume si sono salvati pochi esemplari tra i quali però importa la copia personale conservata nella B.N. di Napoli, sulla quale Leopardi in vista di una nuova mai realizzata edizione presso il librario parigino Baudry, di sua mano trasferì le correzioni dell'*errata-corrige* e ne aggiunse una settantina, mentre una decina ne dettò al Ranieri. Questo prezioso cimelio, la cosiddetta "Napoletana corretta" (sigla Nc) rappresenta dunque per 39 canti l'ultima volontà del poeta.

Di molti canti si conservano anche autografi che documentano vari stadi del lavoro compositivo: il più arcaico è dato da appunti marginali spesso tra parentesi che registrano varianti di stesure anteriori a quella trascritta in pulito nella stessa pagina e a sua volta oggetto di cancellazioni e correzioni. Spicca fra tutti l'autografo di *A Silvia*. Il testo sulla colonna esterna (a destra) sembra non una prima stesura ma la copia in pulito dell'elaborazione, non terminale, come mostra al v.1 *Silvia, sovvienti* dove si passerò poi a *rammenti* e infine a *rimembri.*

Scaricato da lélé ruggeileir (leapasquali2003@gmail.com)